

JOHN BERGER
SOBRE LOS ARTISTAS
VOL. 1



Editorial Gustavo Gili, SL

Via Laietana 47, 2º, 08003 Barcelona, España. Tel. (+34) 93
322 81 61

Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México. Tel. (+52) 55 55
60 60 11

JOHN BERGER

SOBRE LOS ARTISTAS

VOL. 1

Edición a cargo de Tom Overton
Traducción de Pilar Vázquez

GG*

Para Beverly y para Gareth Evans

Título original: *Portraits: John Berger on Artists*, publicado originalmente por Verso, Londres, 2015.

La editorial ha dividido este libro en dos volúmenes, siendo este el primero de ellos.

Diseño de la cubierta: Toni Cabré/Editorial Gustavo Gili, SL

Ilustración de la cubierta: Retrato de joven, El Fayum, siglos I-III.

Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Múnich

Ilustraciones págs. 46 y 219: © John Berger y herederos de John Berger;

pág. 97: © Sebastião Salgado/Amazonas Images/Contacto

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia ni expresa ni implícitamente respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© John Berger, 2015, y herederos de John Berger

© de la introducción: Tom Overton, 2015

© de la traducción: Pilar Vázquez

y para esta edición:

© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2017

ISBN: 978-84-252-3060-8 (epub)

www.ggili.com

Producción del ebook: booqlab.com

Índice

Prólogo [John Berger](#)

Introducción [Tom Overton](#)

[Los pintores de la cueva de Chauvet \(hacia 30000 a. C.\)](#)

[Los retratistas de El Fayum \(siglos I-III\)](#)

[Piero della Francesca \(hacia 1415-1492\)](#)

[Antonello da Mesina \(hacia 1430-1479\)](#)

[Andrea Mantegna \(1430/1431-1506\)](#)

[Giovanni Bellini \(hacia 1433-1516\)](#)

[El Bosco \(hacia 1450-1516\)](#)

[Matthias Grünewald \(hacia 1470-1528\)](#)

[Alberto Durero \(1471-1528\)](#)

[Miguel Ángel \(1475-1564\)](#)

[Tiziano \(1485/1490-1576\)](#)

[Hans Holbein el Joven \(1497/1498-1543\)](#)

[Pieter Brueghel el Viejo \(hacia 1525-1569\)](#)

[Caravaggio \(1571-1610\)](#)

[Frans Hals \(1582/1583-1666\)](#)

[Diego Velázquez \(1599-1660\)](#)

[Rembrandt \(1606-1669\)](#)

[Willem Drost \(1633-1659\)](#)

[Jean-Antoine Watteau \(1684-1721\)](#)

[Francisco de Goya \(1746-1828\)](#)

[J. M. W. Turner \(1775-1851\)](#)

[Jean-Louis-André-Théodore Géricault \(1791-1824\)](#)

Honoré Daumier (1808-1879)

Jean-François Millet (1814-1875)

Gustave Courbet (1819-1877)

Edgar Degas (1834-1917)

Ferdinand "Le Facteur" Cheval (1836-1924)

Paul Cézanne (1839-1906)

Origen de los textos

Prólogo

Siempre he detestado que digan que soy crítico de arte. Es cierto que durante diez años, más o menos, escribí en prensa regularmente sobre temas relacionados con artistas, exposiciones privadas o públicas y museos, así que el término está justificado.

Pero en el ambiente en el que me formé a partir de la adolescencia, llamar a alguien crítico de arte era un insulto. Un crítico de arte era alguien que juzgaba y pontificaba sobre cosas sobre las que sabía un poco o directamente nada. Los críticos de arte no eran tan malos como los marchantes, pero eran unos pesados.

Aquel era un ambiente de pintores, escultores y artistas gráficos de todas las edades que luchaban por sobrevivir y por crear sus obras con un mínimo de publicidad, y sin aplauso alguno o justo reconocimiento. Eran astutos, se ponían unos listones muy altos, eran humildes; los maestros antiguos eran sus compañeros y se mostraban fraternalmente críticos unos con otros, pero les importaban un comino el mercado del arte y sus promotores. Muchos eran refugiados políticos y, por naturaleza, eran proscritos. Así eran los hombres y las mujeres que me enseñaron y me inspiraron.

Su inspiración me llevó a escribir intermitentemente sobre arte en el curso de mi larga vida de escritor. Pero ¿qué sucede cuando escribo —o intento escribir— sobre arte?

Después de haber contemplado una obra de arte, me voy del museo o de la galería de arte en la que estaba expuesta y entro, vacilante, en el estudio en el que fue creada. Allí aguardo con la esperanza de aprender algo de la historia de su creación. De las esperanzas, de las decisiones, de los errores, de los descubrimientos implícitos en esa historia. Hablo para mí, recuerdo el mundo exterior al estudio y me dirijo al artista a quien, tal vez, conozco, o quien puede llevar varios siglos muerto. A veces, algo de lo que hizo me responde. Nunca hay una conclusión. A veces surge un nuevo espacio que nos desconcierta a los dos. Y, también, a veces, se da una visión que nos deja boquiabiertos..., boquiabiertos como ante una revelación.

Son los lectores de mis textos quienes tienen que valorar el resultado de este planteamiento, de esta práctica. Yo no sabría decirlo. Siempre dudo. De una cosa, sin embargo, estoy seguro, y es mi agradecimiento a todos los artistas por su hospitalidad.

Las ilustraciones de este libro son todas en blanco y negro. Se ha hecho así porque en el mundo consumista de hoy día las brillantes reproducciones en color tienden a convertir lo que muestran en artículos de un catálogo de lujo para millonarios, mientras que las reproducciones en blanco y negro son sencillos recordatorios.

John Berger

24 de marzo de 2015

Nota a la edición castellana

Si bien la edición inglesa original de este libro se publicó en un único volumen, en castellano aparece en dos separados, siendo este el primero de los dos. Este volumen abarca desde las pinturas prehistóricas de la cueva de Chauvet hasta el advenimiento de la modernidad con Paul Cezánne, mientras que el segundo incluye ensayos de artistas que van desde Claude Monet hasta Randa Mdah, una artista palestina nacida en 1983. Por ello, en la introducción se especifican aquellas referencias a ensayos que se recogen en el segundo volumen.

En aquellos capítulos compuestos por diversos fragmentos de ensayos sobre el mismo artista, se marca con *** el cambio en el texto.

Se conservan las notas a pie de página de la edición original, a las que se añaden las notas del editor castellano [N. del Ed.].

INTRODUCCIÓN

LA COMPAÑÍA DEL PASADO

TOM OVERTON

“Muchas veces pienso que incluso cuando escribo sobre arte lo que hago es escribir relatos: los narradores, quienes cuentan historias, pierden su identidad y están abiertos a las vidas de otras personas”, decía John Berger en 1984.

A algunos amigos de Berger, Geoff Dyer y Susan Sontag entre ellos, no les convenció esta explicación. ¿No era una historia que contaba Berger sobre sí mismo? ¿No es lo de contar historias una forma oral, y no se dedican los escritores como Berger al mundo del libro? No obstante, Berger nunca se desdijo, en parte porque esa forma, ese “escribir relatos”, abarca toda su obra, empezando por los cuentos y las obras dramáticas, siguiendo por los poemas, las novelas, las piezas radiofónicas, las películas, las instalaciones y los ensayos, y terminando por toda suerte de representaciones inclasificables realizadas en colaboración con otros. Como ha señalado Marina Warner, la forma en la que Berger se dirigía al espectador que lo veía en la televisión en la serie de la BBC *Ways of Seeing* [*Modos de ver*], en 1972, se parecía a las alocuciones directas, habladas, de unas formas mucho más antiguas de comunicación.

Berger sugiere que empezó a considerarse narrador durante su servicio militar, en 1944, cuando les escribía las

cartas a los suyos a los soldados que no sabían escribir. Muchas veces le pedían que añadiera algunas florituras a lo que le dictaban, y, a cambio, ellos le brindaban su protección. No se trataba, pues, del magnífico aislamiento del novelista o del crítico estereotípico; más bien, Berger se veía como uno más en aquel entorno social, incluso se podría decir que estaba a su servicio.

En 1962 Berger abandonó Gran Bretaña y pasó los años inmediatamente posteriores viviendo en diferentes partes de Europa. Solo cuando se estableció en el pueblo alpino de Quincy, a mediados de la década de 1970, pudo su esposa, Beverly, empezar a montar un archivo literario estable de los documentos que habían sobrevivido.¹ Cuando el archivo llegó a la British Library en 2009, venía ligeramente editado conforme a esa lógica narrativa, de relato oral: lo que más le interesaba a Berger, según dijo, no eran las notas y los borradores que habían salido de su mano, sino las cartas o los mensajes que le habían enviado a él.

Berger nació en Londres y su decisión de donar el archivo a la British Library en lugar de venderlo al mejor postor ya fue un hecho significativo en sí mismo. Ya había establecido un precedente con un gesto similar en 1972, cuando descubrió que la fundación que otorga el Premio Booker McConnell, premio que le había sido concedido por su novela *G.*,² había tenido conexiones con el tráfico de esclavos. Su respuesta consistió en repartir el premio a partes iguales entre los

Panteras Negras y su siguiente proyecto, una colaboración con el fotógrafo Jean Mohr en la que investigaron y estudiaron el mal trato de que eran objeto los trabajadores inmigrantes en Europa, estudio que se plasmaría en el libro *Un séptimo hombre*.³ En 2009, al igual que en 1972, Berger consideraba que no se trataba de una cuestión filantrópica o caritativa, sino de lo que él definió como “mi desarrollo continuo como escritor: de lo que se trata es de mi relación con la cultura que me formó”.

El archivo conservado hoy en la British Library contiene más textos que imágenes, y los dibujos, cuando los hay, son puramente marginales. Pero cuando, entre 2010 y 2013, me dediqué a leerlo y catalogarlo, al tiempo que escribía una tesis doctoral, me fui dando cuenta de las muchas veces que Berger estaba también escribiendo sobre arte cuando contaba una historia.

Los primeros fragmentos del archivo proceden de la época en la que Berger empezó su carrera de pintor, de sus estudios en la Chelsea School of Art y en la Central School of Art, de sus exposiciones en Londres, de cuando un cuadro suyo entró en la Colección del Arts Council. En 2010, Berger expresaba lo siguiente:

Fue una decisión consciente la de dejar de pintar —pero no de dibujar— y dedicarme a escribir. Un pintor es como un violinista: tienes que tocar todos los días, no es

algo que puedas hacer esporádicamente. Para mí, entonces, había demasiadas urgencias políticas para pasarme la vida pintando. Lo más urgente era la amenaza de la guerra nuclear: el peligro, por supuesto, venía de Washington, no de Moscú.

Escribió charlas sobre temas de arte para la BBC, más tarde columnas para las revistas *Tribune* y *New Statesman*, y hacia 1952, sus compañeros de promoción lo consideraban escritor más que otra cosa. Su primer libro fue un ensayo sobre el pintor italiano Renato Guttuso,⁴ publicado en 1957. El archivo también lo muestra componiendo *Permanent Red: Essays in Seeing*,⁵ su primera recopilación de artículos, y escribiendo una novela, *Un pintor de hoy*,⁶ en la que ofrece en forma de ficción algunos de los mismos temas y argumentos tratados en los artículos.

Entonces, al igual que hoy, Berger se consideraba, entre otras cosas, marxista, aunque nunca llegó a ser miembro del Partido Comunista. Lo que le exigía fundamentalmente al arte, una exigencia que provenía de sus lecturas de Frederick Antal, de Max Raphael, y de sus conversaciones con los artistas emigrados entre los que vivía, era: ¿ayuda o anima esta obra a los seres humanos a conocer y reclamar sus derechos sociales? Para él, el realismo socialista que representaba a los obreros soviéticos estajanovistas era obviamente propaganda, pero también lo era el expresionismo abstracto

estadounidense: liberado de cualquier otra función, no representaba más que al capital.⁷ Durante toda esa década defendió un tipo de pintura y escultura mayormente figurativo, pero basado en los descubrimientos de la abstracción moderna.

En 1959, Berger escribió un artículo titulado “Staying Socialist” [“Seguir siendo socialista”], en el que reconocía que se había “equivocado en gran medida con respecto a los jóvenes pintores de este país. No han evolucionado conforme a las líneas que yo había previsto”. En otras parcelas, sin embargo, tenía más esperanza, y añadía: “Lo que profetizaba en el campo de la escultura y la pintura ha resultado ser cierto en el de la literatura y el teatro”.

En este momento, empezó a abandonar la actividad de crítico de arte, dedicado a tiempo completo a las reseñas de exposiciones, pero las artes visuales no dejaron de tener una presencia vital en su escritura. Los dos personajes principales de *Un pintor de hoy* se conocen contemplando el *Retrato de Isabel de Porcel* de Francisco de Goya en la National Gallery, y en *La libertad de Corker*,⁸ el turbador descubrimiento de una reproducción de *La Maja desnuda* en la tapa de una caja de bombones es un indicador del carácter típicamente inglés del protagonista; de su represión y de su insatisfacción.

Inevitablemente, tal vez, para alguien con su tipo de formación, Berger siempre ha buscado en las artes visuales

una especie de guía práctica, más que inspiración. Fiel a una declaración realizada en 1956, en la que decía que “si es cierto que soy un propagandista político, me enorgullezco de serlo. Pero mi corazón y mis ojos siguen siendo los de un pintor”, se dispone a aprender de la experiencia de mirar no solo como artista, sino también como narrador. En un artículo publicado en *New Society* en 1978 aprobaba la manera en la que dos académicos, Linda Nochlin y Timothy J. Clark, explicaban en sus obras respectivas “la teoría y el programa del Realismo de Gustave Courbet”, desde el punto de vista social e histórico.⁹ Pero, según Berger, la cuestión seguía abierta: “¿Cómo lo practicaba con los ojos y las manos? ¿Cuál es el significado de esa forma suya, única, de representar las apariencias? Cuando decía que el arte ‘es la expresión más completa de lo existente’, ¿qué entendía por ‘expresión’?”. Y continuaba examinando cómo en *Entierro en Ornans* (1849-1850)

Courbet había pintado un grupo de hombres y mujeres tal como podrían aparecer cuando asisten a un funeral en el pueblo, y se había negado a organizar (armonizar) las apariencias dándoles un significado más elevado, independientemente de que este fuera falso o auténtico. Courbet rechazó la función del arte como moderador de las apariencias, como algo que ennoblece lo visible. En su lugar, pintó, en un lienzo de veintiún metros cuadrados, un grupo de figuras en tamaño natural en torno a

una sepultura; unas figuras que no anunciaban *nada*, salvo “así es como somos”.

Por esa época, Berger estaba trabajando en la trilogía *De sus fatigas* (1979-1991), una colección de relatos, muy relacionados entre sí e inspirados en Quincy y las montañas del entorno, sobre la vida rural como una forma de dignidad humana en vías de desaparición. En los borradores del primer libro, *Puerca tierra* (1979),¹⁰ guardados en el archivo, *Entierro en Ornans* aparece en una lista de “ilustraciones posibles”. El funeral representado en el cuadro tiene lugar en el Jura, una región situada a unas tres horas al norte de Quincy. Courbet lo pintó entre 1849 y 1850, lo que significa que el abuelo que pierde la vista en el relato titulado “También aúlla el viento”, uno de los relatos que forman parte de *Puerca tierra*, habría tenido más o menos la edad del monaguillo que aparece en primera fila. Parece que podría haber servido a Berger para imaginarse el lugar de su vecino en la historia.

Este sentido de las relaciones vivas es fundamental en la idea que tiene Berger de su vocación de narrador. Procede de Max Raphael, quien, según creía Berger, había mostrado “como no lo había hecho ningún otro escritor, el significado revolucionario de las obras heredadas del pasado [...] y de las obras que se crearán en el futuro”. La idea, expresada en *Modos de ver*,¹¹ de que el capitalismo funciona por el procedimiento de separarnos de la historia le condujo a transformar

su realismo socialista de la década de 1950 en una suerte de realismo mágico, en el que coexisten vivos y muertos. De modo que cuando en 2009 donó el archivo, ofreció una entrevista en la que sugería que los archivos eran

otra manera de estar presentes de las personas que vivieron en el pasado, estén todavía vivas o hayan desaparecido. Esto me parece una de las cosas esenciales de la condición humana. Es lo que diferencia al ser humano de cualquier otro animal: vivir con aquellos que han vivido y la compañía de quienes ya no están vivos. Y no se trata necesariamente de personas que uno haya conocido personalmente, me refiero a personas a las que solo conocemos por lo que hicieron o por lo que han dejado tras ellas; esta cuestión de la compañía del pasado es lo que me interesa, y los archivos son una especie de yacimiento o de emplazamiento, en el mismo sentido en el que nos referimos a los yacimientos arqueológicos.

La experiencia de mirar a las artes visuales no ha dejado de jugar un papel importante en la evolución de la narrativa bergeriana. La correspondencia en *Tiziano: ninfa y pastor*¹² empieza con el fantasma de Tiziano apareciéndosele a la hija de Berger en una exposición en Venecia. El personaje de “John” que discurre a lo largo de las páginas de *Aquí nos vemos*¹³ nos recuerda al protagonista de *Un pintor de hoy*. En los borradores guardados en los archivos hay reproducciones

de los retratos de El Fayum, así como las guardas para la primera edición de *De A para X*.¹⁴ *El cuaderno de Bento*¹⁵ imagina el descubrimiento de los dibujos del filósofo favorito de Karl Marx, Baruch Spinoza. Pero si hay tanto en la escritura de Berger que tiene que ver con el arte, ¿en qué puede ser útil reunir una colección como esta?

En su introducción a *Selected Essays of John Berger*,¹⁶ Geoff Dyer invitaba a los lectores a utilizar el ejemplo de Berger para “volver a trazar los mapas” de las grandes nociones de la literatura contemporánea, en particular la idea de que escribir novelas es más importante o tiene más prestigio que escribir ensayos. Como lo expresaba Pablo Picasso en 1923: “Siempre que he tenido algo que decir, lo he dicho de la manera en la que sentía que debía decirse. Cada motivo requiere inevitablemente un método de expresión diferente”.¹⁷

Este libro intenta mostrar una amplia gama de las respuestas al arte ofrecidas por Berger a diferentes temas artísticos, incluyendo, pero no limitándose, al ensayo. Las más convencionales son las reseñas de exposiciones; la menos convencional es probablemente la elegía que le dedica a Juan Muñoz (vol. 2), escrita en forma de una serie de cartas dirigidas al poeta turco Nazim Hikmet (vol. 2), desaparecido hace ya bastantes años. Entre medias hay poemas, fragmentos de novelas y dramas, al igual que piezas escritas en forma de diálogo, las cuales muestran la faceta colaborativa de Berger desde el principio de su carrera. Cada capítulo,

cada pieza, es un retrato en el sentido de que responde con suma atención y empatía a la complejidad de la vida, la obra y la época en la que ha vivido un artista determinado, o, como en el caso de los dos primeros capítulos, un grupo de artistas unidos por el anonimato.¹⁸ Una pareja —Lee Krasner y Jackson Pollock, por ejemplo (vol. 2)— constituye, conforme a la lógica que Berger sigue en ese artículo, un doble retrato inseparable.

El ensayo de 1967 titulado “No More Portraits” (“No más retratos”) era una especie de autopsia de una tradición que había quedado plenamente ejemplificada en la National Portrait Gallery. En el artículo se identificaban los tres factores que contribuían a este final. El primero y más obvio era la aparición de la fotografía. El segundo la incapacidad creciente de creer en los roles sociales de los retratados, unos roles que se creían confirmados por este tipo de arte, el retrato. Pensemos, por ejemplo, en los retratos que hizo Hals de los ciudadanos acomodados de su entorno; incluso en estos, Berger se imagina el desagrado que le causaría al pintor esta tarea, su resentimiento primordial hacia los regentes del asilo.

El tercer factor es que gracias a los cambios tecnológicos, políticos y artísticos asociados a la modernidad, ya “no podemos aceptar que se pueda establecer adecuadamente la identidad de una persona fijando y preservando su aspecto desde un solo punto de vista, en un solo lugar”. Aquí vemos la

semilla de la famosa línea de G.: “Nunca más se volverá a contar una sola historia como si fuera la única”.

Este libro no intenta rehabilitar esa tradición, sino más bien poner de relieve la frecuencia con la que en sus escritos Berger alcanza la intensidad del enfoque y la empatía imaginativa de las excepciones: los retratos de El Fayum o Rembrandt; la comparación es irresistible dada la variedad, la frecuencia y la inspiración con las que Berger ha escrito sobre él. En el intercambio epistolar con Leon Kossof (vol. 2), Berger expone su visión de lo que sucede en lo que para él es un buen retrato:

La noción romántica del artista creador eclipsó —como lo sigue eclipsando hoy la noción del artista estrella— el papel de la receptividad, de la apertura, en el artista. Y esta es la condición para cualquier tipo de colaboración.

Este es el único sentido en el que parece justo considerar esta recopilación —y probablemente es imposible no hacerlo— como algo que se añade a un autorretrato (Dyer decía que su *Selected Essays of John Berger* era “una especie de autobiografía indirecta”). Berger se encuentra a cierta distancia de la asociación que estableció Michel de Montaigne entre el ensayo y el autorretrato: “pinto para mí mismo”. Pero un pasaje de un ensayo de Berger de 1978, “El narrador”, nos confirma que la analogía entre el retrato y la narración no es demasiado imprecisa:

Lo que hace diferente la vida de un pueblo es que esta es también un *autorretrato vivo*: un retrato comunal, en cuanto que todos son retratados y retratistas. Al igual que en las tallas de los capiteles románicos, existe una identidad de espíritu entre lo que se muestra y el modo de mostrarlo: como si los esculpidos y los escultores fueran las mismas personas. Pero el autorretrato de cada pueblo no está construido con piedras, sino con palabras, habladas y recordadas: con opiniones, historias, relatos de testigos presenciales, leyendas, comentarios y rumores. Y es un retrato continuo; nunca se deja de trabajar en él.¹⁹

Como los artículos de este libro no fueron escritos para ser leídos tal como aparecen aquí presentados, el efecto logrado tiene algo que ver con la famosa primera escena de la serie *Ways of Seeing*, en la que Berger aparece cortando el lienzo de lo que parece ser la cabeza de la Venus del *Venus y Marte*, de Sandro Botticelli, y anuncia una especie de *détournement* situacionista: “La reproducción aísla un detalle de un cuadro del resto. El detalle se transforma entonces. Una figura alegórica se convierte en el retrato de una chica”.

Una vez que establecí los principios que guiarían la selección, me quedaba la cuestión de la organización. David Sylvester es un ejemplo más o menos contemporáneo; cuando editó su *About Modern Art*,²⁰ optó por una estructura temática, comparándola con una exposición retrospectiva. En el

prólogo, Sylvester recuerda que él y Berger se habían formado como críticos en la prensa londinense de la década de 1950 y atacaba a Berger por no haber reconocido y promocionado a los mismos artistas, fundamentalmente a Francis Bacon y a Alberto Giacometti, con la misma energía que él.²¹

Ya en 1959, Berger admitía: “Llevo el tiempo suficiente haciendo crítica de arte para que se pueda demostrar que me he equivocado”. Una de las características más claras de la larga vida de Berger como escritor es su costumbre —tal vez, la *necesidad*— de reconsiderar, y el texto clave para entenderlo es el ensayo “Entre los dos Colmar”, en el cual describe la experiencia de visitar el retablo de Grünewald antes y después del desencanto revolucionario de 1968:

Las dos veces que fui a Colmar era invierno, y en ambas ocasiones la ciudad estaba atenazada por el frío, ese frío que viene de la llanura y trae con él un recuerdo del hambre. En la misma ciudad, bajo unas condiciones físicas similares, vi de forma diferente. Es un lugar común que la significación de una obra de arte cambia con el tiempo. Por lo general, sin embargo, este conocimiento se utiliza para distinguir entre “ellos” (en el pasado) y “nosotros” (en el presente). Tendemos a representar a *ellos* y sus reacciones ante el arte como parte de la historia, al tiempo que *nosotros* nos atribuimos una visión de conjunto que lo domina todo desde lo que consideramos

su cumbre. La obra de arte que ha sobrevivido hasta nuestros días parece así confirmar nuestra posición superior. El objetivo de su supervivencia éramos nosotros.

Esto no es más que una ilusión. La historia no concede privilegios. La primera vez que vi el retablo de Grünewald estaba deseando situarlo históricamente. En términos de la religión medieval, la peste, la medicina, el lazareto. Hoy soy yo quien se ve obligado a situarse históricamente.²²

Esta es una visión de la historia que trata de forjarse en torno a la percepción de una pintura. Muchos de los otros ensayos publicados junto a “Entre los dos Colmar” trazan el retorno repetido a la obra de un artista u otro, unos retornos en los que siempre encuentra algo distinto. Los artículos sobre la obra de Henry Moore (vol. 2) y su enmarañamiento en la política cultural de la Guerra Fría son un ejemplo; otro ejemplo lo constituyen las respuestas escritas que ha ido dando a lo largo de toda su vida a las imágenes del envejecimiento humano que ofrece Rembrandt. Los artículos que examinan la forma en que Claude Monet (vol. 2) se sometió a la disciplina de pintar una y otra vez la misma catedral, “captando en cada lienzo una transformación nueva y diferente conforme cambiaba la luz”, ofrecen una manera de considerar lo que el propio Berger hace en su escritura.

Los anteriores colaboradores de Berger a la hora de disponer las imágenes —entre ellos Jean Mohr, Richard Hollis y John Christie— han puesto el listón muy alto al impregnar sus libros con la noción de que las reproducciones fotográficas pueden ser un lenguaje revolucionario por derecho propio. Ha habido varios intentos de actualizar la serie televisiva *Ways of Seeing* para adaptarla a la era de la reproducción digital, lo que parece sugerir que aunque su soporte haya envejecido, las tesis esenciales todavía se mantienen; la serie de televisión no se puede sacar en DVD precisamente debido a las cuestiones sobre arte y propiedad que se tratan en ella. Pero estas mismas cuestiones significan también que el lector puede ver la serie gratis online, y seguir el inmenso vocabulario artístico de Berger haciendo búsquedas en internet.

Las ilustraciones empleadas en este libro tratan de impedir lo que Berger describe como una tautología de palabra e imagen y asimismo ese ambiente propio de los libros de gran formato y papel cuché. Siempre como referencias en blanco y negro, o “recordatorios”, como explica el propio Berger en su prefacio, estas imágenes tienen un planteamiento distinto en cada texto. A veces, ponen de relieve una característica relevante de una obra; a veces, subrayan el talento de Berger para las comparaciones inesperadas. Más generalmente, intentan ilustrar las relaciones esencialmente dialécticas entre el texto y la imagen en la obra de Berger: el patrón según el cual una imagen da forma a un texto, el cual, posteriormente,

moldeará nuestra manera de entender esa imagen.

La estructura amplia de este libro se deriva de la cronología de la inmensa gama histórica de artistas sobre los que ha escrito Berger. En este sentido representa su historia del arte. Pero al dejar espacio para que emerjan en cada capítulo esos repetidos retornos en el orden en el que fueron escritos, se transforma en una serie de retratos, escritos con la apertura propia del narrador para con la vida de los otros. Esta estructura no carece de peligros; el propio Berger razonaba en 1978 que “tratar la historia del arte como si fuera una carrera en la que unos genios toman el relevo de otros es una ilusión individualista, cuyos orígenes renacentistas se corresponden con la fase primitiva de acumulación de capital privado”.

Admitía que esta actitud, incompatible con los valores y el espíritu del narrador, no había sido tomada en cuenta en *Modos de ver*. Pero también reflexionaba en otro lugar que “el descuido en las fechas puede ser desastroso; comparar fechas es un estímulo infalible para el pensamiento”, y esta estructura da al instante una idea de la vastedad histórica de la obra, y la hace fácil de consultar. Hojeando el libro se obtienen rápidas instantáneas de lo escrito sobre un artista u otro en particular. Leerlo de principio a fin pone de relieve el deseo instintivo de dar una visión histórica por parte de Berger, cuando, por ejemplo, se recuerda a sí mismo que un artista es contemporáneo de otro, quien, en este caso, aparece en el siguiente capítulo.

Se lea como se lea, desde las pinturas de las cuevas de Chauvet hasta la obra de Randa Mdah (vol. 2) sobre la Palestina contemporánea, este libro construye una historia del arte que no trata de establecer distinciones, sino de establecer conexiones, no solo entre los artistas, sino también entre los artistas y nosotros. Finalmente, esto nos lleva hasta la única definición de genio que cabe, tal vez, en la obra de Berger, una cita de Simone Weil de 1942 que él mismo utiliza en su artículo sobre los retratos de Géricault:

El amor por nuestro prójimo, cuando es resultado de una atención creativa, es análogo al talento.

1 Berger llamaba a los documentos oficiales el Nuthatch Archive, por el apodo con el que llamaba a Beverly. El *nuthatch* [el trepador azul] es un pájaro común en Europa que se pasa la mayor parte del tiempo colgado de las ramas de los árboles, en ocasiones cabeza abajo.

2 Berger, John, G.: *A Novel*, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1972 (versión castellana: G., Alfaguara, Madrid, 1994) [N. del Ed.].

3 Berger, John, *A Seventh Man*, Penguin, Harmondsworth, 1975 (versión castellana: *Un séptimo hombre*, Capitán Swing, Madrid, 2014) [N. del Ed.].

4 Berger, John, *Renato Guttuso*, Verlag der Kunst, Dresde, 1957 [N. del Ed.].

5 Berger, John, *Permanent Red: Essays in Seeing*, Methuen, Londres, 1960 [N. del Ed.].

6 Berger, John, *A Painter of Our Time*, Secker & Warburg, Londres, 1958 (versión castellana: *Un pintor de hoy*, Alfaguara, Madrid, 2002) [N. del Ed.].

7 Aunque esto les sonara paranoico a muchos de sus contemporáneos, ensayistas posteriores han investigado las actividades culturales financiadas por la CIA en esa época, particularmente a través del Congress for Cultural Freedom.

8 Berger, John, *Corker's Freedom*, Methuen, Londres, 1964 (versión castellana: *La libertad de Corker*, Interzona, Buenos Aires, 2016) [N. del Ed.].

9 Véase: Nochlin, Linda, *Realism*, Penguin Books,

Harmondsworth, 1971 (versión castellana: *El Realismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1991); y Clark, Timothy J., *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames & Hudson, Londres, 1973 (versión castellana: *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981); y *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1851*, Thames & Hudson, Londres, 1973.

[10](#) Berger, John, *Pig Earth*, Writers and Readers Pub. Cooperative, Londres, 1979 (versión castellana: *Puerca tierra*, Alfaguara, Madrid, 2016) [N. del Ed.].

[11](#) Berger, John, *Ways of Seeing*, BBC/Penguin Books, Londres, 1972 (versión castellana: *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2016) [N. del Ed.].

[12](#) Andreaskis Berger, Katya y Berger, John, *Titian: Nymph and Shepherd* [1996], Bloomsbury, Londres, 2003 (versión castellana: *Tiziano: ninfa y pastor*, Ediciones Árdora, Madrid, 1999) [N. del Ed.].

[13](#) Berger, John, *Here Is Where We Meet*, Pantheon, Nueva York, 2005 (versión castellana: *Aquí nos vemos*, Alfaguara, Madrid, 2005) [N. del Ed.].

[14](#) Berger, John, *From A to X: A Story in Letters*, Verso, Londres, 2008 (versión castellana: *De A para X: una historia en cartas*, Alfaguara, Madrid, 2009) [N. del Ed.].

[15](#) Berger, John, *Bento's Sketchbook*, Pantheon Books, Nueva York, 2011 (versión castellana: *El cuaderno de Bento*, Alfaguara, Madrid, 2012) [N. del Ed.].

[16](#) Dyer, Geoff (ed.), *Selected Essays of John Berger*, Vintage, Nueva York, 2001 [N. del Ed.].

[17](#) El propio Berger empleó esta cita en *The Success and Failure of Picasso*, Penguin, Harmondsworth, 1965 (versión castellana: *Fama y soledad de Picasso*, Alfaguara, Madrid, 2013).

[18](#) Fuera de estos parámetros, Berger ha producido toda una serie de textos más teóricos que se acercan al ámbito, más amplio, de los períodos históricos: por ejemplo, “The Moment of Cubism” o “The Clarity of the Renaissance”, y textos que demuestran su papel, aún poco reconocido, en la presentación y la defensa de escritores como Bertolt Brecht, Walter Benjamin y Roland Barthes al público de habla inglesa. Estos serán recogidos en otro libro: *Landscapes. John Berger on Art*, (Verso, Londres/Nueva York, 2016), editado por Tom Overton.

[19](#) Berger, John, “The Storyteller”, en *The Sense of Sight*, Pantheon, Londres, 1985 (versión castellana: “El narrador”, en *El sentido de la vista*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, pág. 44) [N. del Ed.].

[20](#) Sylvester, David, *About Modern Art: Critical Essays, 1948-1996*, Henry Holt & Co., Nueva York, 1997 [N. del Ed.].

[21](#) Hyman, James, *The Battle for Realism: Figurative Art in Britain During the Cold War, 1945-1960*, Yale University Press, New Haven, 2001. Hyman sigue siendo la autoridad en la relación entre Sylvester y Berger durante la primera etapa de

sus carreras respectivas. En sus escritos posteriores, Berger se mostró un defensor respetuoso de las ideas de Sylvester.

22 Berger, John, "Between Two Colmars" [1976], en *About Looking*, Readers and Writers Publishing Cooperative, Londres, 1980 (versión castellana en las págs. 78-85 de este volumen) [N. del Ed.].

Sobre los artistas

Los pintores de la cueva de Chauvet

HACIA 30000 A. C.

Tú, Marisa, que has pintado tantas criaturas y has volcado muchas piedras y has pasado horas agazapada mirando, quizás tú comprendas lo que digo.

Hoy estuve en el mercado que ponen en la calle en uno de los barrios de la periferia del sur de París. Allí se puede comprar de todo, desde un par de botas a erizos de mar. Hay una mujer que vende el mejor pimentón que haya probado nunca. Hay un pescadero que me llama a voces siempre que tienen algún pescado raro y, según él, hermoso, porque cree que se lo compraré para dibujarlo. Hay un hombre flaco con barba que vende miel y vino. Últimamente le ha dado por escribir poesía, y reparte fotocopias de sus poemas entre sus clientes habituales, aunque parece él más sorprendido de darlas que ellos de recibirlas.

Uno de los poemas que me dio esta mañana decía así:

Pero ¿quién me ha puesto este triángulo en la cabeza?
Este triángulo nacido del claro de luna
me atravesó sin tocarme
haciendo ruidos de libélula
en plena noche en la roca.

Después de leerlo me entraron ganas de hablar contigo sobre los primeros animales pintados. Lo que quiero decir es obvio,

es algo que debe de sentir todo el que haya visto pinturas rupestres, pero que nunca (o casi nunca) se ha dicho claramente. Es posible que la dificultad sea de vocabulario; es posible que tengamos que encontrar una nueva referencia.

Cada vez se alejan más en el tiempo los orígenes del arte. Puede que las rocas esculpidas descubiertas recientemente en Kununurra, Australia, tengan 75.000 años. Dicen que las pinturas de caballos, rinocerontes, íbices, mamuts, leones, osos, bisontes, panteras, renos, uros y búhos encontrados en 1994 en la cueva de Chauvet, en el departamento francés de Ardeche, son 15.000 años más antiguas que las de Lascaux. El tiempo que nos separa de estos artistas es por lo menos doce veces mayor del que nos separa de los filósofos presocráticos.

Lo que sorprende es la sensibilidad perceptiva que revelan, pese a su antigüedad. El porte del cuello de un animal, la forma de su boca, el vigor de sus ancas eran observados y recreados con una fuerza y un control comparables a los que se pueden encontrar en las obras de un Fra Filippo Lippi, un Velázquez o un Brancusi. Aparentemente, el arte no tuvo unos principios torpes. Los ojos y las manos de los primeros pintores, de los primeros grabadores, eran tan diestros como los de los que vinieron después. Se diría que es una gracia que acompañó a la pintura desde sus orígenes. Y este es el misterio, ¿no?

La diferencia entre entonces y ahora no es de grado de

refinamiento, sino de espacio: el espacio en el que sus imágenes existían y eran imaginadas. Esta es la cuestión para la que tenemos que encontrar una nueva forma de hablar, pues la diferencia es inmensa.

Afortunadamente existen unas fotografías soberbias de las pinturas de Chauvet. La cueva ha sido cerrada al público, una decisión correcta, pues así pueden preservarse las pinturas. Los animales pintados en las rocas han vuelto a la oscuridad de la que venían y en la que vivieron durante tanto tiempo.



Pinturas de la cueva de Chauvet, hacia 30000 a. C.

No tenemos una palabra para esta oscuridad. No es ni la de la noche ni la de la ignorancia. De vez en cuando todos la cruzamos, viéndolo todo: de tanto que lo vemos todo, no vemos nada. Tú lo sabes, Marisa, mejor que yo. Es el interior del que procede todo.

Una tarde de este julio, subí a los pastos más altos, mucho más arriba de la granja, a buscar las vacas de Louis. Es algo que suelo hacer durante la siega del heno. Para cuando hemos terminado de descargar la última carretada del tractor, ya es casi la hora en que Louis tiene que ir a llevar la leche de la tarde a la central, y, además, ya estamos cansados, así que mientras él prepara la ordeñadora, yo voy a por las vacas. Subo por un sendero que sigue el curso de un torrente que nunca se seca. El camino estaba ya en sombra y el aire era todavía caliente, pero no pesado. No había tábanos como la tarde anterior. El camino pasa, como un túnel, bajo las ramas de los árboles y en algunos trechos estaba embarrado. En el barro quedaban mis huellas entre las incontables pisadas de las vacas.

A la derecha, el terreno cae casi a pico hasta el torrente. Las hayas y los serbales hacen que la escarpada pendiente no sea del todo peligrosa; los árboles detendrían la caída de cualquier animal. A la izquierda, crecen matorrales y algún que otro saúco. Caminaba despacio y vi un mechón de crin de vaca rojiza prendido en las ramitas de uno de los matorrales.

Empecé a llamarlas antes de verlas, así ya estarían todas agrupadas en una esquina del prado cuando yo apareciera. Cada cual tiene su propia manera de hablar con las vacas. Louis les habla como si fueran los hijos que nunca tuvo: con dulzura y con furia, susurrándoles o imprecándoles. Yo no sé

cómo les hablo; pero a estas alturas, ellas sí que lo saben. Reconocen mi voz sin verme.

Cuando llegué, estaban esperándome. Quité la alambrada electrificada y les grité: *Venez, mes belles, venez*. Las vacas son dóciles, pero no les gusta que las apremien. Las vacas viven lentamente; un día suyo equivale a cinco de los nuestros. Siempre es la impaciencia la que nos hace golpearlas. Nuestra impaciencia. Castigadas, alzan la vista con esa resignación que es una forma de impertinencia (¡qué sí, que ya lo saben!), porque sugiere que más que cinco días son cinco eones.

Fueron saliendo con calma del prado y empezaron a bajar la cuesta. Todas las tardes Delphine se pone la primera y todas las tardes Hirondelle se pone la última. La mayoría de las otras se unen siguiendo siempre el mismo orden. Esta regularidad acompaña en cierto modo a su paciencia.

Empujé a la coja por las ancas para que se moviera y, como cada tarde, sentí bajo la camiseta su inmensa calidez alcanzándome los hombros. *Allez Tulipe, allez*, le dije, sin apartar la mano de su cadera, que sobresalía como la esquina de una mesa.

Apenas se oían sus pisadas en el barro. Las vacas tiene una forma de andar muy delicada: posan las pezuñas como esas maniqués que al llegar al extremo de la pasarela levantan ligeramente los finos tacones antes de girar. Alguna vez incluso se me ha pasado por la cabeza la idea de amaestrar una vaca y hacerla caminar por una sogá, de un lado al otro

del torrente, por ejemplo.

El rumor del torrente formaba parte de nuestro cotidiano descenso vespertino, y cuando se acallaba, las vacas oían el desdentado escupir del agua en el abrevadero pegado al establo, donde podrían saciar su sed. Una vaca se bebe treinta litros en dos minutos.

Así íbamos bajando aquella tarde, lentamente como las otras. Pasábamos ante los mismos árboles. Cada árbol empujaba al sendero, guiándolo, a su manera. Charlotte se paró junto a un trozo de hierba fresca. Le di un empujoncito y continuó su camino. Sucedió todas las tardes. Vefía los prados segados al otro lado del valle.

Hirondelle hundía la cabeza al andar, como hacen los patos. Le pasé el brazo por el cuello y de pronto vi la tarde como si estuviera a mil años de distancia.

De pronto, todo era indivisible, todo era una sola cosa: las vacas de Louis bajando parsimoniosas por el sendero, el rumor del torrente a nuestro lado, el calor remitiendo, los árboles empujándonos suavemente, guiándonos; las moscas revoloteando en torno a los ojos de las vacas, el valle y los pinos de las crestas más alejadas, el olor de la orina de Delphine, el gavián sobrevolando el prado que llaman La Plaine Fin, el agua cayendo en el abrevadero, yo, el barro en el túnel de árboles, la edad inconmensurable de la montaña. Posteriormente cada parte se fragmentaría a su propio ritmo, pero en ese momento formaban un todo compacto, tan compacto

como un acróbata en el trapecio.

“Escuchando al *logos*, no a mí, parece prudente admitir que todas las cosas son una”, dijo Heráclito 29.000 años después de que se hicieran las pinturas de la cueva de Chauvet. Solo si recordamos esta unidad y la oscuridad de la que hablábamos antes, podremos orientarnos en el espacio de esas primeras pinturas.

Nada está enmarcado en ellas; y lo que es aún más importante, nada confluye con nada. Como los animales corren y son vistos de perfil (que es esencialmente la visión que puede tener un cazador mal armado buscando una presa), a veces da la impresión de que van a confluir. Pero si se mira con más atención, se cruzan sin llegar a encontrarse.

Su espacio no tiene absolutamente nada en común con el de un escenario. Los expertos que pretenden ver en estas pinturas el “origen de la perspectiva” caen en una trampa profunda, anacrónica. Los sistemas pictóricos de perspectiva son arquitectónicos y urbanos: dependen de la ventana y de la puerta. La “perspectiva” nómada es una perspectiva de la coexistencia, nunca de la distancia.

En lo más profundo de la cueva, que significa en lo más profundo de la tierra, estaba todo: el viento, el agua, el fuego, lugares lejanos, los muertos, el rayo, el dolor, los caminos, los animales, la luz, los no nacidos... Estaban allí en la roca para ser invocados. Las famosas huellas de tamaño natural, esas manos (cuando las miramos decimos que son las

nuestras) están allí troqueladas en ocre, para tocar y marcar todo lo presente y la frontera última del espacio que habita esta presencia.

Las pinturas fueron apareciendo, una tras otra, a veces en el mismo sitio, con años o, tal vez, siglos de diferencia, y cada vez, los dedos de la mano pintora pertenecían a un artista diferente. Todo el drama que en el arte posterior se transforma en una escena pintada *sobre* una superficie con bordes se comprime aquí en la aparición que ha *atravesado* la roca para ser vista. La roca caliza se abre al efecto, prestando aquí un abultamiento, allí una oquedad, una profunda grieta, un labio sobresaliente, un lomo hundido.

La aparición llegaba casi imperceptiblemente al artista, arrastrando un sonido inmenso, distante, irreconocible, y el artista daba con ella y localizaba dónde empujaba o presionaba la superficie, la superficie delantera, en la que permanecería visible incluso después de haberse retirado y vuelto al uno.

Sucedían cosas difíciles de comprender para los siglos posteriores. Una cabeza aparecía sin cuerpo. Dos cabezas llegaban una detrás de la otra. Una sola pata trasera escogía un cuerpo que ya tenía cuatro patas. Seis cuernos se asentaban en un solo cráneo.

No importa el tamaño que tengamos cuando empujamos la superficie, podemos ser inmensos o pequeños, lo único que importa es lo lejos que hayamos llegado atravesando la roca.

El drama de estas primeras criaturas pintadas no se halla ni a un lado ni en el frente, sino que está siempre detrás de la roca. De donde salieron. Como lo hicimos nosotros...

Los retratistas de El Fayum

sígllos I-III

Son los retratos más antiguos que se conocen; se pintaron al mismo tiempo que se escribían los Evangelios. ¿Por qué nos sorprende hoy entonces tanto su inmediatez? ¿Por qué sentimos su individualidad tan próxima a la nuestra? ¿Por qué parecen más contemporáneos que el resto del arte europeo tradicional desarrollado en los dos mil años siguientes? Los retratos de El Fayum nos conmueven como si hubieran sido pintados el mes pasado. ¿Por qué? Este es el enigma.

La respuesta más simple sería decir que son una forma artística híbrida, bastarda, y que en su heterogeneidad hay algo similar a la situación actual del arte. Sin embargo, para que esta respuesta sea plenamente comprensible hemos de proceder lentamente.

Están pintados sobre madera —de tilo, gran parte de ellos— y algunos sobre lino. La escala de las caras es un poco más pequeña del natural. Algunos están pintados con *témpera*; y el medio utilizado en la mayoría es *encaústico*; es decir, los colores han sido mezclados con cera de abeja y aplicados en caliente si la cera es pura, y en frío si ha sido emulsionada.

Todavía hoy se perciben las pinceladas o las marcas de la espátula utilizada para aplicar el pigmento. La superficie preliminar sobre la que se pintaron los retratos era oscura. Los

retratistas de El Fayum procedieron de la oscuridad a la luz.

Lo que no puede mostrar ninguna reproducción es lo apetecible que sigue pareciendo el antiguo pigmento. Además del dorado, los pintores utilizaron cuatro colores: negro, rojo, y dos tonos de ocre. La carne que pintaron con estos pigmentos le hace pensar a uno en el pan de cada día. Los pintores eran egipcios. Los griegos se habían asentado en Egipto después de la conquista de Alejandro Magno, cuatro siglos antes.

Se llaman los retratos de El Fayum porque fueron encontrados a finales del siglo XIX en la provincia egipcia del mismo nombre, una zona de tierras fértiles alrededor de un lago denominada el Jardín de Egipto, a unos ochenta kilómetros al oeste del Nilo, al sur de Menfis y El Cairo. Por entonces, un marchante afirmó que habían sido descubiertos los retratos de los ptolomeos y de Cleopatra. Luego se dijo que las pinturas eran falsificaciones, y se olvidaron. En realidad, son retratos verdaderos de una clase media urbana, profesional: profesores, soldados, atletas, sacerdotes de Serapis, mercaderes, floristas. A veces se nos dicen sus nombres: Aline, Flavius, Isarous, Claudine...

Fueron descubiertos en una necrópolis, pues se pintaban para pegarse sobre la momia de la persona retratada cuando fuera enterrada. Probablemente eran retratos del natural (la misteriosa vitalidad de algunos de ellos no deja lugar a dudas); otros pueden haber sido pintados póstumamente,

después de una muerte súbita.

Su función era doble: eran retratos identificativos de los muertos —como las fotos de los pasaportes— en su viaje con Anubis, el dios con cabeza de chacal, hasta el Reino de Osiris; en segundo lugar, y más brevemente, servían de recuerdo de los difuntos para la desconsolada familia. El embalsamamiento del cuerpo llevaba setenta días, y a veces, la momia se quedaba en la casa durante algún tiempo, apoyada contra una pared, como un miembro más del círculo familiar, antes de ser llevada a la necrópolis.

Desde un punto de vista estilístico, los retratos de El Fayum, como ya he dicho, son híbridos. Egipto por entonces era una provincia romana gobernada por prefectos romanos. De modo que los ropajes, los peinados y las joyas de los retratados responden a la moda romana del momento. Por su lado, los retratistas griegos emplearon una técnica naturalista derivada de la tradición iniciada por Apeles, el gran maestro griego del siglo IV a. C. Y, finalmente, los retratos eran objetos sagrados en un ritual funerario que era exclusivamente egipcio. Hoy representan para nosotros un período de transición histórica.



Retrato de un joven.

Y algo de la precariedad de aquel momento se deja ver en la manera en la que están pintadas las caras, como algo separado de la expresión de las mismas. En la pintura egipcia tradicional, nunca se ve a nadie de frente, porque la visión frontal abre la posibilidad de su opuesto: la visión de espaldas de alguien que se vuelve para irse. Todas las figuras egipcias eran pintadas en un perfil eterno, en consonancia con la preocupación egipcia de la continuidad perfecta de la vida después de la muerte.

Sin embargo, los retratos de El Fayum, pintados

conforme a una antigua tradición griega, muestran la cara completa, o casi completa, de hombres, mujeres y niños. Este formato varía muy poco y todos son tan frontales como las fotos de fotomatón. Al mirarlos de frente, todavía nos choca en cierto modo esa frontalidad. Es como si hubieran avanzado tentativamente hacia nosotros.

La diferencia de calidad de los varios cientos de retratos conocidos es considerable. Entre los autores debía de haber grandes maestros del retrato y desconocidos copistas de provincias. Había aquellos que se limitaban a realizar un trabajo rutinario y había otros (un número sorprendentemente elevado, de hecho) que ofrecían hospitalidad al alma de su cliente. Pero, en cualquier caso, las opciones pictóricas eran muy limitadas para todos ellos; la forma prescrita, muy precisa. Por eso, paradójicamente, ante los mejores de ellos, uno percibe enseguida su enorme energía pictórica. Las apuestas eran muy altas, el margen muy reducido. Y en arte, estas condiciones generan energía.

Voy a considerar solo dos actos. En primer lugar, el acto de pintar uno de esos retratos, y, en segundo lugar, el acto de mirarlo hoy.

Ni quienes encargaban los retratos ni quienes los pintaban se imaginaron nunca que estos serían vistos por la posteridad. Eran imágenes destinadas a ser enterradas, imágenes sin un futuro visible.

Esto significaba que existía una relación especial entre el

pintor y el retratado. El retratado todavía no se había transformado en *modelo*, y el pintor todavía no se había convertido en un agente de la gloria futura. En lugar de esto, ambos colaboraban en una preparación para la muerte, una preparación que garantizara la supervivencia. Pintar era nombrar, y ser nombrado era una garantía de esa continuidad.¹

En otras palabras, el pintor de El Fayum no era convocado para hacer un retrato, tal como se ha llegado a entender este término, sino para registrar a su cliente, el hombre o la mujer que lo miraban. Era el pintor, más que el “modelo”, quien se sometía a ser mirado. Todos los retratos que hiciera el pintor empezaban con este acto de sumisión por su parte. Por eso hemos de considerar que estas obras no son retratos, sino pinturas sobre la experiencia de ser mirado por Aline, Flavian, Isarous, Claudine...

El planteamiento y el tratamiento son totalmente distintos de todos los que encontraremos más tarde en la historia del retrato. Los retratos posteriores eran pintados para la posteridad, ofrecían a las generaciones futuras una prueba de la existencia de quienes vivieron en un momento determinado. Cuando todavía estaban siendo pintados ya eran imaginados en un tiempo pasado, y el pintor, al pintarlos, se refería a su modelo en tercera persona, ya fuera singular o plural. Él, ella, ellos tal como yo los contemplé. Por eso hay tantos que parecen antiguos aunque no lo sean.

En el caso de los retratos de El Fayum, la situación era

muy distinta. El pintor se sometía a la mirada del retratado, para el cual él era el pintor de la Muerte, o, tal vez, para expresarlo con mayor precisión, el pintor de la Eternidad. Y la mirada del retratado, a la que se sometía el pintor, se dirigía a él en la segunda persona del singular. De modo que su respuesta —que era el acto de pintar— utilizaba el mismo pronombre personal: *Toí, Tu, Ety, Ty... que estás aquí*. Esto explica, en parte, su inmediatez.

Al mirar estos “retratos”, que no estaban destinados a nosotros, nos encontramos de pronto atrapados en el hechizo de una intimidad contractual muy especial. Puede que hoy no nos resulte fácil entender ese contrato, pero la mirada nos habla, sobre todo hoy.

Si los retratos de El Fayum hubieran sido descubiertos antes, digamos en el siglo XVIII, creo que se habrían considerado una simple curiosidad. Probablemente, para una cultura confiada, en expansión, estas pequeñas pinturas sobre lino o madera no serían sino unas muestras torpes, vacilantes, precipitadas, repetitivas, carentes de inspiración.

La situación en este fin de siglo XX es bien distinta. El futuro ha sido mermado, al menos por el momento, y el pasado parece ser redundante. Mientras tanto, los medios de comunicación inundan a la gente con un número de imágenes sin precedentes, muchas de las cuales son caras humanas. Estas caras están continuamente perorando a todo el mundo, provocando la envidia, nuevos apetitos, nuevas

ambiciones o, de vez en cuando, una compasión combinada con una sensación de impotencia. Además, las imágenes de todas estas caras se procesan y seleccionan a fin de que su perorata sea lo más ruidosa posible, de tal forma que los llamamientos, las súplicas, se eliminan unas a otras. ¡Y la gente llega a depender de este ruido impersonal como prueba de que está viva!

Imaginémonos, pues, lo que sucede cuando alguien se topa con el silencio de las caras de El Fayum y se para en seco. Unas imágenes de hombres y mujeres que no hacen llamamiento alguno, que no piden nada, y que, sin embargo, declaran que están vivas, como lo está quien las esté mirando. Pese a toda su fragilidad, encarnan un respeto por uno mismo hoy olvidado. Confirman, pese a todo, que la vida fue y es un don.

Pero hay otra razón por la que los retratos de El Fayum nos hablan hoy. Este siglo xx, como se ha señalado en infinidad de ocasiones, es *el* siglo de la emigración, obligada o voluntaria; es decir, un siglo de infinitas separaciones y un siglo obsesionado por los recuerdos de esas separaciones.

La angustia que sobreviene cuando se echa de menos lo que ya no está es semejante a encontrarse de pronto con una vasija caída y hecha añicos en el suelo. Uno recoge en soledad los trozos, encuentra la manera de encajarlos y los pega cuidadosamente, uno a uno. Finalmente, la vasija vuelve a su forma original, pero ya no será nunca como era antes. Por un

lado, es defectuosa y, por el otro, se ha hecho más preciada. Algo parecido sucede con la imagen de un lugar o de una persona querida tal como las preservamos en nuestro recuerdo después de la separación.

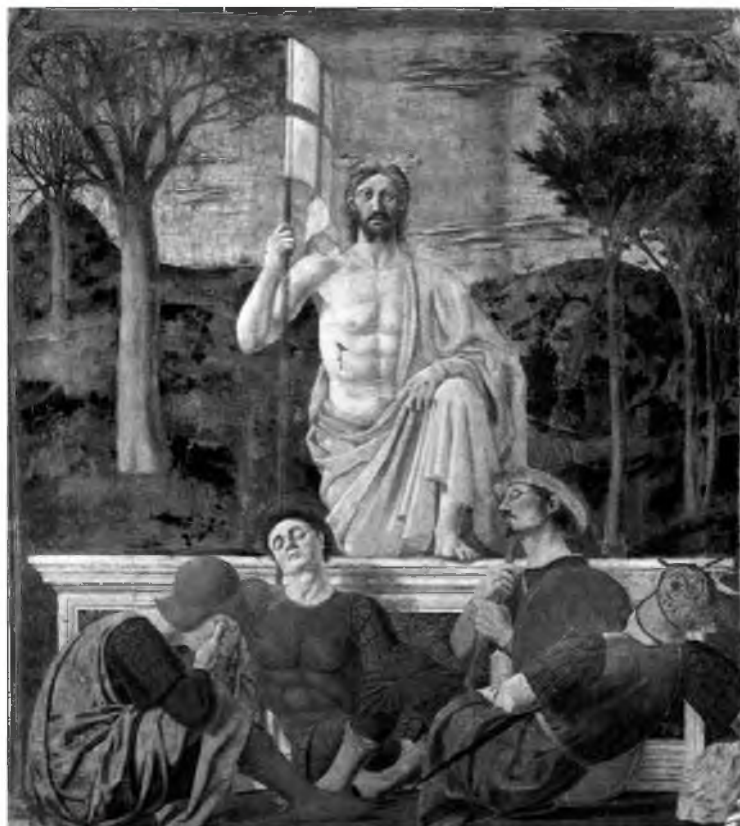
Los retratos de El Fayum tocan de una forma parecida una herida semejante. Las caras pintadas también están resquebrajadas y también son más preciadas de lo que lo era la cara viva que posó en el estudio del pintor, donde olía a cera derretida. Son defectuosas por su carácter evidentemente artesanal. Y más preciadas porque la mirada pintada está totalmente concentrada en la vida que sabe que perderá algún día.

Y así, los retratos de El Fayum nos miran, como nos miran los desaparecidos en nuestro propio siglo.

¹ Véase: Bailly, Jean-Christoph, *L'Apostrophe muette: essai sur les portraits du Fayoum*, Hazan, París, 1999 (versión castellana: *La llamada muda: ensayo sobre los retratos de El Fayum*, Akal, Madrid, 2001).

Piero della Francesca

HACIA 1415-1492



Piero della Francesca,
La resurrección, 1467-1468.

Después de leer el *Galileo* de Bertolt Brecht estuve pensando sobre la incierta posición que ocupa el científico en la sociedad. Y se me ocurrió entonces que la del artista era muy

distinta. El científico puede elegir entre revelar u ocultar los datos que sostienen su nueva hipótesis y le acercan a la verdad. En el caso de que tenga que luchar, tiene pruebas para cubrirse las espaldas. Pero para el artista, la verdad es variable. Se las tiene que arreglar con la versión concreta, la manera de mirar concreta que haya elegido. El artista no tiene con qué cubrirse las espaldas... solo cuenta con sus propias decisiones.

Es este elemento arbitrario y personal del arte lo que hace que nos resulte tan difícil estar seguros de que seguimos con precisión los cálculos del artista o de que comprendemos completamente la secuencia de su razonamiento. Frente a la mayoría de las obras de arte, al igual que nos sucede con los árboles, solo podemos ver y evaluar una sección del todo: las raíces son invisibles. Hoy se explota y se abusa de ese elemento misterioso. La mayoría de las obras contemporáneas son casi completamente subterráneas. Por eso resulta refrescante y estimulante contemplar la obra del hombre que probablemente ocultó menos de lo que cualquier otro artista haya ocultado nunca: Piero della Francesca.

Bernard Berenson habla, elogiándolo, del arte “no elocuente” de Piero:

A la larga, las creaciones más satisfactorias son aquellas que, como las de Piero y Cézanne, no son elocuentes, que son mudas, no tienen nada urgente que comunicar

ni intención de suscitar en nosotros una mirada o un gesto.

Esta falta de elocuencia es cierta en lo que se refiere a los protagonistas de Piero. Pero en una relación inversamente proporcional a lo poco que dicen sus cuadros en términos dramáticos, podrían llenarse varios volúmenes con lo que dicen sobre el funcionamiento de su mente. No quiero decir con esto que revelen la psicología de su autor, sino el proceso de su pensamiento consciente. Constituyen una lección tras otras de la lógica que encierra la creación de orden. Y posiblemente la proporción inversa existe porque, al igual que la finalidad de la máquina es la economía de esfuerzos, la finalidad del pensamiento sistemático es la economía de pensamiento. En cualquier caso, no deja de ser cierto que uno puede estar bastante seguro de que todas las correspondencias o coincidencias que descubra en un Piero della Francesca son deliberadas. Todo ha sido calculado. Las interpretaciones han cambiado y volverán a cambiar, pero los elementos de la pintura quedaron fijados para siempre y con una previsión total.

Si estudiamos todas las grandes obras de Piero, las pruebas internas nos llevarán a esta conclusión. Pero también hay unas pruebas externas. Sabemos que Piero trabajaba excepcionalmente lento. Sabemos que además de pintor era matemático y que al final de su vida, cuando se quedó sin vista

para pintar, publicó dos tratados de matemáticas. También podemos comparar sus obras con las de sus ayudantes: las obras de estos últimos también son poco elocuentes, pero esto, en lugar de hacerlas portentosas, las hace inertes, sin vida. La vida en el arte de Piero surge de su excepcional capacidad de cálculo.

Puede que de primeras esto suene frío y cerebral. Pero vayamos más lejos y contemplemos *La resurrección* que pintó en Sansepolcro, su villa natal. Cuando se abre la puerta del Ayuntamiento, un edificio pequeño y desaliñado y, entre dos columnas ficticias, aparece este fresco, de algún modo uno instintivamente se queda callado. Ese silencio no tiene nada que ver con hacer ostentación de veneración por el arte o por Jesucristo. Se debe a que, al contemplar lo que hay entre esas dos columnas pintadas, uno toma conciencia de que el tiempo y el espacio aparecen trabados en un equilibrio perfecto. Te quedas inmóvil, guardas silencio, por la misma razón que no osas moverte cuando estás viendo a un funámbulo avanzar por la cuerda floja. Así de afinado es el equilibrio. Pero ¿cómo? ¿Por qué? ¿Nos afectaría del mismo modo el diagrama de la estructura de un cristal? No. Aquí hay algo más que una armonía abstracta. Las imágenes son representaciones convincentes de seres humanos, árboles, cerros, cascos o piedras. Y sabemos que todas esas cosas crecen, se desarrollan y tienen una vida propia, de la misma manera que sabemos que el acróbata se puede caer. Así pues, cuando sus

formas cobran aquí existencia en perfecta correspondencia, no podemos sino sentir que todo lo que les ha ocurrido previamente les ha ocurrido en preparación para este momento que se nos ofrece. Una pintura así convierte el presente en el cénit de todo el pasado. Del mismo modo que el tema más básico de la poesía es el del paso del tiempo, el tema básico de la pintura es el de la permanencia de un momento.



Piero della Francesca,
La resurrección, 1467-1468. Detalle.

Por esto no eran tan fríos los cálculos de Piero, por esto no nos quedamos sencillamente fascinados, sino profundamente conmovidos al darnos cuenta de que el casco del

soldado de la izquierda resulta ser un eco de los cerrillos que están detrás de él, de que esa forma de escudo irregular aparece unas diez veces (cuéntenlas) o de que el báculo de Cristo marca a nivel del suelo el punto del ángulo que forman las dos líneas de árboles. Pero esta no es la única razón. Los cálculos silenciosos y pacientes de Piero van mucho más lejos que la pura armonía del diseño.

Observemos, por ejemplo, la composición general de la obra. Su centro, aunque no sea, claro está, el centro verdadero, es la mano de Cristo que agarra la túnica al alzarse. La fuerza de la mano que frunce la tela parece especialmente acentuada. No es un gesto casual. Se diría que es esencial al movimiento general del Cristo al alzarse fuera del sepulcro. La mano, que reposa en la rodilla, también descansa sobre la primera línea de cerrillos que se alzan detrás de él, y los pliegues de la túnica caen como torrentes, ladera abajo. Observemos ahora a los soldados, cuyo sueño resulta tan convincente, tan prosaico. Solo el de la derecha, en primer plano, parece estar en una postura incómoda, casi imposible. Sus piernas, el brazo entre ellas, su espalda un poco curvada son comprensibles. Sin embargo, ¿cómo puede sostenerse así solo sobre un brazo? Esta aparente torpeza nos da una pista. Parece que está tumbado en una hamaca invisible. ¿Dónde estaría colgada esa hamaca? Si ahora volvemos de pronto a la mano, veremos que los cuatro soldados están metidos en una red de pesca invisible, una red arrastrada por esa mano.

El gesto enfático de la mano agarrando la túnica adquiere un sentido perfecto. Los cuatro soldados profundamente dormidos constituyen la presa que el Cristo resucitado se ha traído del más allá, de la Muerte. Como decía, Piero va mucho más allá de las meras armonías de diseño.

En toda su obra, detrás de los cálculos, se perfila una meta. Esta meta se puede resumir de la misma manera que describía Henri Poincaré la meta de las matemáticas:

Las matemáticas constituyen el arte de darle el mismo nombre a cosas diferentes [...]. Cuando el lenguaje ha sido bien elegido, asombra descubrir que todas las demostraciones hechas para un objeto conocido pueden aplicarse inmediatamente a muchos objetos nuevos.

El lenguaje de Piero es visual, no matemático. Está bien elegido porque se basa en la selección de unos dibujos soberbios. No obstante, cuando, por medio de la composición, conecta un pie con la base de un árbol, un rostro en escorzo con el escorzo de un cerro, o el sueño con la muerte, lo hace a fin de poner de relieve sus denominadores comunes, o, todavía con mayor precisión, para acentuar hasta qué punto están sujetos a las mismas leyes físicas. Su interés especial por el espacio y la perspectiva se deriva de esta meta. La necesidad de existir en el espacio es el primer denominador común. Y por eso la perspectiva tenía un *contenido* tan profundo en Piero. Para casi todos sus contemporáneos no dejó

nunca de ser una técnica pictórica.

Su “falta de elocuencia”, como ya se ha sugerido, está también conectada con esa misma meta. Pinta todas las cosas del mismo modo a fin de que se puedan ver más fácilmente las leyes comunes que las gobiernan. Las correspondencias en la obra de Piero son infinitas. No tenía que inventárselas, le bastaba con buscarlas. La tela con la carne, los cabellos con el follaje, un dedo con una pierna, una tienda con un útero, los hombres con las mujeres, la vestimenta con la arquitectura, los pliegues de la túnica con el agua, pero, en realidad, la lista deja mucho fuera. Piero no trata con metáforas —aunque el poeta en este aspecto no está tan lejos del científico—, sino con causas comunes. Explica el mundo. Todo el pasado ha llevado hasta este momento. Y las leyes de esta convergencia constituyen el verdadero contenido de su arte.

O eso parece. Pero, en realidad, ¿cómo sucede? Un cuadro no es un tratado. La lógica de sus medidas es diferente. La ciencia en la segunda parte del siglo xv carecía de muchos conceptos y de mucha información que hoy nos resulta necesaria. ¿Cómo puede ser entonces que Piero siga siendo convincente mientras que los astrónomos contemporáneos suyos han dejado de parecernoslo?

Volvamos a mirar los rostros de Piero, esos rostros que nos observan. Sus ojos no establecen ninguna correspondencia. Son únicos, están aparte. Se diría que todo lo que

los rodea —el paisaje, sus propias caras, la nariz que los separa, el cabello por encima de ellos— perteneciera a lo explicable, en verdad, al mundo ya explicado; se diría que estos ojos estuvieran contemplando desde fuera, a través de dos ranuras, este mundo. Y ahí encontramos la última pista, en los ojos especulativos, profundos, de las figuras de Piero que miran al espectador. Lo que en realidad pinta Piero es un estado mental. Pinta cómo sería el mundo si lo pudiéramos explicar completamente, si pudiéramos estar en paz con él. Es el pintor supremo del *conocimiento*. Del conocimiento que se adquiere mediante los métodos científicos o mediante la felicidad (esto último, aunque no parezca muy probable, tiene sentido). Durante los siglos en los que la ciencia se consideró la antítesis del arte, y el arte la antítesis del bienestar, Piero fue un pintor olvidado. Hoy volvemos a necesitarlo.

Antonello da Messina

HACIA 1430-1479

El día de Viernes Santo de 2008 me encontraba en Londres, y por la mañana temprano decidí acercarme a la National Gallery a contemplar la *Crucifixión* de Antonello da Messina. De todas las pinturas que conozco de esa escena, esta es la más solitaria. La menos alegórica.

La obra de Antonello —y son menos de cuarenta los cuadros que son indiscutiblemente suyos— ofrece un sentido puramente siciliano de la presencia, un sentido que carece de medida, que rechaza toda moderación o autoprotección. En las siguientes palabras, pronunciadas por un pescador de la costa cercana a Palermo y recogidas hace algunas décadas por Danielo Dolci, se oye esto mismo:

Hay veces que, cuando veo las estrellas, por la noche, sobre todo cuando hemos salido a pescar anguilas, me pongo a darle a la cabeza: “¿De verdad es real el mundo?”. Yo no me creo eso. Cuando estoy tranquilo, creo en Jesús. Como hables mal de Jesús, te mato. Pero hay veces que no creo, ni siquiera en Dios. “Si Dios existe de verdad, ¿por qué no me da un respiro y un buen trabajo?”

En una *Piedad* de Antonello, que hoy está en el Museo del Prado, la cabeza de Cristo está sostenida por un ángel que

parece desvalido y que reposa su propia cabeza en la de Cristo. El ángel más lastimero de toda la historia de la pintura.

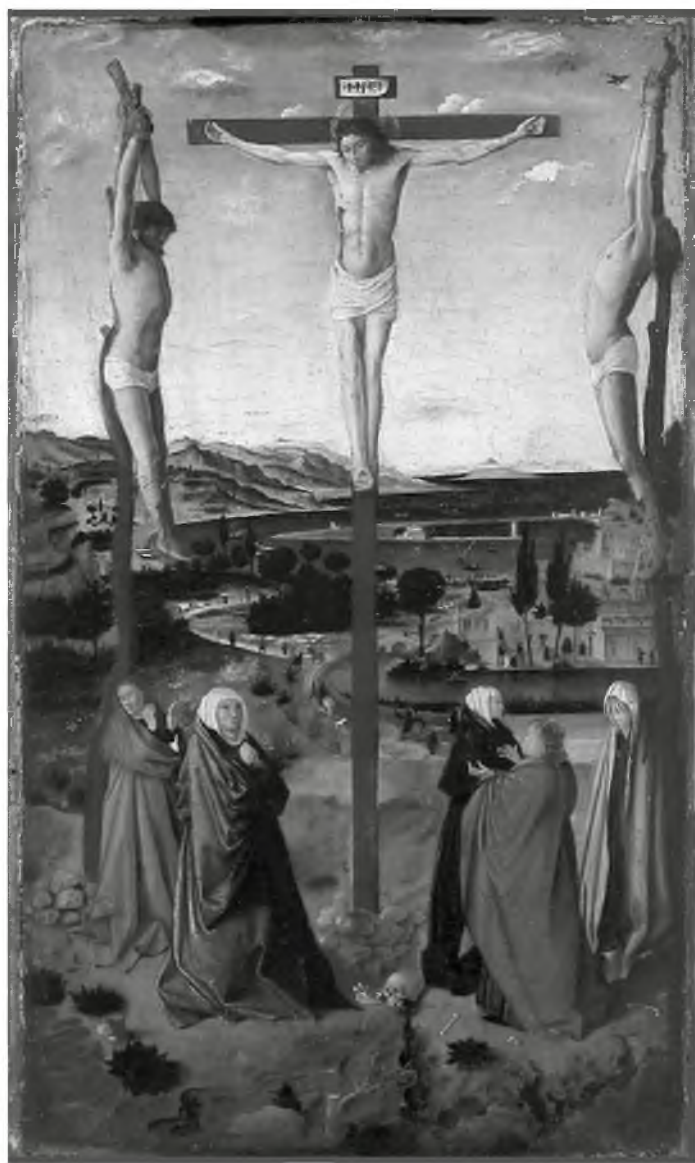
Sicilia, una isla que admite la pasión y rechaza las ilusiones.

Tomé un autobús a Trafalgar Square. No sé cuántos cientos de veces he subido la escalinata que conduce desde la plaza al interior del museo y a la vista desde arriba, antes de entrar, de sus fuentes. La plaza, a diferencia de muchos otros puntos de reunión famosos de otras ciudades, como la Place de la Bastille en París, es, pese a su nombre, completamente indiferente a la historia. Ni recuerdos ni esperanzas dejan aquí sus huellas.

En 1942, subí estas mismas escaleras para asistir a los recitales de piano que daba en el museo Myra Hess. La mayoría de los cuadros habían sido evacuados a causa de los bombardeos aéreos. Tocaba obras de Bach. Los conciertos eran a mediodía. Los escuchábamos tan silenciosos como los pocos cuadros que quedaban colgados en las paredes. Las notas y los acordes del piano nos parecían un ramo de flores sujeto por un alambre de muerte. Nos quedábamos con el vívido ramo e ignorábamos el alambre.



Dibujo de John Berger extraído de *El cuaderno de Bento* (2011).



Antonello da Messina, *Crucifixión*, 1475.

Fue ese mismo año, 1942, cuando los londinenses escucharon por primera vez en la radio —era verano, creo— la *Séptima sinfonía* de Dimitri Shostakóvich, dedicada a la ciudad sitiada de Leningrado. Había empezado a componerla allí, en 1941, durante el asedio. Para algunos de nosotros, la sinfonía era una profecía. Al escucharla nos decíamos que la resistencia de Leningrado, a la que entonces había seguido la de Stalingrado, terminaría conduciendo a la derrota de la Wehrmacht a manos del Ejército Rojo. Y eso fue lo que sucedió.

Es extraño, pero en tiempo de guerra la música es una de las pocas cosas que parecen indestructibles.

Enseguida encuentro la *Crucifixión* de Antonello, colgada a la altura de los ojos, a la izquierda según se entra en la sala. Lo que sorprende de las cabezas y los cuerpos que pintó Antonello no es simplemente su solidez, sino la forma en la que los presiona el espacio pintado que los rodea y la forma en la que ellos resisten esa presión. Es esta resistencia lo que los hace tan incontestablemente presentes, una presencia física. Después de pasar un buen rato mirándolo, decido dibujar solo la figura de Cristo.

Un poco a la derecha del cuadro, casi pegada a la entrada de la sala, hay una silla. Hay una en todas las salas; es para el celador que da información a los visitantes que se la piden y vigila que no se acerquen demasiado a los cuadros.

Cuando era estudiante y andaba siempre falto de dinero

me preguntaba cómo se contrataba a los vigilantes de los museos. ¿Podría yo presentarme a la plaza? No. Casi todos eran personas de edad. Había algunas mujeres, pero la mayoría eran hombres. ¿Era un trabajo que se ofrecía a ciertos funcionarios municipales antes de que se jubilaran? ¿O iban voluntarios? En cualquier caso, llegaban a conocerse al dedillo algunos de los cuadros. Alguna vez oí conversaciones de este tipo:

—¿Nos podría decir dónde están las obras de Velázquez?

—Sí, sí. La Escuela española. Sala 22. Siga de frente, gire a la derecha al llegar al final. La segunda sala a la izquierda, allí los tiene.

—Estamos buscando su retrato del venado.

—¿El venado? Querrán decir el ciervo.

—Sí, solo de la cabeza.

—Pues tenemos dos retratos de Felipe IV, y en uno de ellos los bigotes del monarca se curvan como una cornamenta. Pero de venado, nada. Lo siento.

—¡Qué raro!

—A lo mejor su venado está en Madrid. Pero el que no deben perderse es el de *Cristo en casa de Marta y María*. Marta está machacando unos ajos en el mortero, para aderezar unos pescados.

—Estuvimos en el Prado, pero allí tampoco estaba el venado. ¡Qué pena!

—Y tampoco se vayan sin ver nuestra *Venus del espejo*. Es digna de ver esa corva.

Los vigilantes suelen tener dos o tres salas a su cargo, de modo que están, por lo general, yendo y viniendo de una a otra. La silla contigua a la *Crucifixión* está de momento vacía. Saco mi bloc de dibujo, una pluma y un pañuelo, y dejo mi pequeña bolsa en la silla.

Empiezo a dibujar. Corrijo un error tras otro. Algunos triviales; otros más importantes. La cuestión fundamental es la escala de la cruz en la página. Si no es la adecuada, el espacio circundante no ejercerá presión alguna y, por consiguiente, no habrá resistencia. Dibujo con tinta y humedezco con saliva el dedo, para difuminar. Mal comienzo. Paso la página y empiezo de nuevo.

No cometeré los mismos errores. Haré otros, claro. Dibujo, corrijo, dibujo.

Antonello pintó en total cuatro crucifixiones. Pero la escena a la que siempre volvía es la del *Ecce Hommo*, en la cual Cristo, puesto en libertad por Poncio Pilatos, queda expuesto a las burlas y oye al sanedrín pidiendo que lo crucifiquen.

Pintó seis versiones. Todas ellas primeros planos de la cabeza de Cristo, todas ellas parejas en su sufrimiento. Tanto la cara como la pintura de la misma son decididas, resueltas. De nuevo, la misma lúcida tradición siciliana de calibrar las

cosas, sin sentimentalismos ni lisonjas.

—¿Es suya esta bolsa?

Miro de soslayo. Un guarda jurado armado señala hacia la silla con cara de pocos amigos.

—Sí, es mía.

—¡Pero la silla no es suya!

—Ya, ya lo sé. Dejé ahí la bolsa porque no había nadie sentado en ella. Ahora mismo la quito.

Cojo la bolsa, doy un paso a la izquierda, hacia el cuadro, la dejo en el suelo, entre los pies, y vuelvo a mirar mi dibujo.

—No puede dejar la bolsa en el suelo.

—Revísela si quiere, mire, solo llevo mi cartera y algún material de dibujo, nada más.

Mantengo la bolsa abierta delante de él. Se vuelve de espaldas.

Dejo la bolsa en suelo de nuevo y retomo el dibujo. Con toda su reciedumbre, el cuerpo crucificado no deja de ser muy delgado. Más delgado de lo que se puede uno imaginar antes de dibujarlo.

—Se lo estoy diciendo. No puede dejar la bolsa en el suelo.

—He venido a dibujar esta crucifixión porque hoy es Viernes Santo.

—Está prohibido.

Sigo dibujando como si nada.

—Si insiste en hacer lo mismo —me advierte el guarda jurado—, tendré que llamar al supervisor.

Alzo el dibujo para que lo vea.

Es un hombre de unos cuarenta años. Corpulento y de ojos pequeñitos. O, tal vez, ojos que él achica al avanzar la cabeza.

—Con diez minutos me basta para terminar —le digo.

—Pero yo voy a buscar al supervisor ya —responde él.

—Mire, si hay que llamar a alguien, llamemos a alguien del museo y, con un poco de suerte, le explicará que no pasa nada.

—El personal del museo no pinta nada aquí. Nuestro trabajo es independiente del de ellos. Nosotros nos encargamos de la seguridad —me dice, gruñendo.

¡Tus cojones, seguridad!, pienso, pero no se lo digo.

Empieza a ir y venir despacio, como un centinela. Yo sigo dibujando. Ahora estoy en los pies.

—Voy a contar hasta seis y llamo al supervisor —me dice.

Se lleva el teléfono móvil a la boca.

—¡Uno!

Yo me humedezco el dedo con saliva para buscar los grises.

—¡Dos!

Paso el dedo húmedo por el papel, de modo que la tinta se corra y marque el oscuro hueco de la mano.

—¡Tres!

Ahora la otra mano.

—¡Cuatro! —dice acercándose a mí en dos zancadas.
¡Cinco!, cuélguese la bolsa en el hombro.

Le explico que dado el tamaño del cuaderno de dibujo, si me la cuelgo, no puedo dibujar.

—¡Que se la cuelgue le digo!

La coge y la sostiene a la altura de mi cara.

Cierro la pluma, cojo la bolsa y digo ¡joder! en voz alta.

—¡Joder!

Abre los ojos de par en par y meneas la cabeza, sonriendo.

—Así que palabrotas en un lugar público —me anuncia—. Ya viene el supervisor.

Se relaja entonces y se pone a dar vueltas lentamente alrededor de la sala.

Dejo la bolsa en el suelo, saco la pluma y echo un vistazo al dibujo. Tiene que haber un horizonte que limite el cielo. Con dos o tres trazos indico el suelo.

En una *Anunciación*, Antonello pintó a la Virgen de pie, delante de un estante con una Biblia abierta encima. No hay ángel alguno. Es un retrato de medio cuerpo de María; tiene las manos cruzadas delante del pecho, con los dedos extendidos, semejantes a las páginas del libro profético. La profecía pasa entre sus dedos.

Cuando llega, el supervisor se para con los brazos en jarras más o menos detrás de mí, y me anuncia:

—Va a salir escoltado del museo. Ha insultado a uno de mis hombres mientras estaba de servicio y ha causado un desorden público en este establecimiento. Camine delante de nosotros hacia la salida. Supongo que conoce el camino.

Me conducen escaleras abajo hasta la plaza, donde se vuelven y suben los escalones de dos en dos, con gran energía. Misión cumplida.

Andrea Mantegna

1430/1431-1506

Con Katya Andreadakis Berger

John Berger: ¿Por dónde empezar...?

Katya Andreadakis Berger: Hablemos del olvido.

J: ¿Es el olvido la nada?

K: No. La nada no tiene forma, y el olvido es circular.

J: ¿Y de qué color es? ¿Azul?

K: El olvido no necesita pintura; el olvido esculpe, deja huellas, como pequeños guijarros blancos. La nada es anterior y posterior a los guijarros, a los recuerdos.

J: Solo olvidando se pueden captar las cosas en su conjunto. Por eso, el olvido, a diferencia de la mala memoria, tiene una precisión propia.

K: El olvido es supervivencia.

J: ¿Es el olvido una facultad que le presta el sueño a la vigilia?

K: No, el olvido no es un préstamo del sueño. El sueño es creativo, y el olvido carcome, penetra, conserva, reduce a polvo.

J: Puede que el olvido no borre la posibilidad de elección, sino la causalidad. Y por lo general nos equivocamos más a la hora de ver las causas que a la de elegir.

K: Somos los precipitados de aquello que nuestros padres no pudieron olvidar. Somos lo que queda. El mundo —y nuestras palabras, como las que estamos diciendo aquí ahora— es lo que queda de todo lo que se ha dispersado. Olvidar es viajar a la esencia que permanece. La piedra.

J: El olvido es un vale para el futuro. Cada cual es cada cual sin reconocerlo. Por eso estamos condenados, hasta que no somos lo bastante humildes para llegar a comprender que eso es el olvido. Cada cual es cada cual.



Andrea Mantegna, techo de la *Cámara de los esposos*, 1465-1474.

K: El recuerdo y el olvido no son opuestos; son complementarios.

J: ¿Se parecen las nubes del óculo al olvido?

K: Sí.

J: Una estancia pintada *cuyas pinturas* se dirigen a alguien *que se acaba de despertar* o que está a punto de dormirse.

La estancia se encuentra en el palacio Ducal de Mantua. El palacio es un centro de poder. Imponente, brutal incluso. La estancia, por el contrario, es íntima. Se pensó como una estancia privada en donde el príncipe pudiera recibir a sus visitantes y en la que había también una cama matrimonial. El duque Ludovico Gonzaga encargó a Andrea Mantegna sus pinturas, quien tardó diez años en completarla (entre 1465 y 1474).

K: Cuando estuvo terminada, se dijo que era “la estancia más bella del mundo”.

J: La cama estaba situada en la esquina suroeste de la estancia. En la pared de enfrente hay pintada una escena de exterior con muchas figuras. Se titula *El encuentro*, porque muestra al duque recibiendo a su hijo, el cardenal Francesco, y

tomando la carta que este le entrega.

K: En la pared frente a los pies de la cama hay una escena cortesana de interior en la que el duque le muestra a su esposa la carta que ha recibido y leído.

J: En el techo, sobre la cama, hay una cúpula pintada que se abre a un cielo pintado. Se llama el Óculo, “el ojo”.

K: Toda la habitación está pintada. Estamos dentro de una pintura. Las otras dos paredes están pintadas con motivos florales. También están pintadas las cortinas que enmarcan y separan esas escenas, y los pilares y las molduras de las paredes. Todo está pintado.

J: Todo es representación. Sabemos que las cortinas están pintadas. Sabemos que las figuras están pintadas, al igual que el cielo y las colinas. Todo es superficie.

K: Podríamos correr las cortinas pintadas y ocultar el paisaje pintado.

J: Y a la mañana siguiente, podríamos abrir las cortinas pintadas y ver el paisaje pintado.

K: Mantegna firmó la habitación como obra suya y dejó su autorretrato entre los pergaminos pintados que decoran una de sus esquinas.

J: En esta habitación, la pintura lo muestra todo al mismo tiempo que lo oculta.

K: Y así nada es tan patente como el cuerpo que tienes a tu lado en la cama.

J: Como escribiría W. H. Auden cinco siglos después:

Acuesta tu cabeza dormida, amor mío,
humano en mi hombro incrédulo;
el tiempo y las fiebres consumen
la belleza particular de
los niños pensativos, y la tumba
los demuestra efímeros:
pero que entre mis brazos hasta romper el día
repose la criatura viva,
mortal, culpable, mas para mí
enteramente bella.

¿Cuál es la estrategia de esta estancia pintada? ¿Cómo quiere sorprendernos?

[Katya gira el panel del óculo al lado que está en blanco.]

K: Mantegna fue (es) famoso por sus innovaciones en la perspectiva y el escorzo. Puede que el ejemplo que más llama la atención sea su *Cristo muerto*. [Proyección en el panel blanco de *Cristo muerto*.]

J: ¿Recuerdas cómo lo vimos juntos?



Andrea Mantegna, *Cristo muerto*, 1470-1474.

K: Nos tendimos en el suelo de la Pinacoteca di Brera, primero uno y luego el otro, delante del Cristo, para descubrir el posible punto de vista del pintor y, por consiguiente, el punto de vista ideal del espectador. Uno de los dos hacía de cuerpo yacente, y el otro de pintor. Queríamos averiguar si en la figura de Mantegna la cabeza no era demasiado grande y los pies demasiado pequeños.

J: Hecha la comprobación, vimos que las proporciones no

estaban equivocadas, y que el pintor había mirado todo de arriba abajo, siendo su punto de vista el mismo que el del humilde tercer deudo, un poco por encima de las dos Marías, a la izquierda. Se podría trazar un triángulo entre la cabeza de Cristo, sus pies lancinados y, en el vértice del triángulo, los ojos del espectador, a la misma altura que los del tercer deudo. [Mientras John habla, Katya va señalando los puntos indicados.] [Fin de la proyección de *Cristo muerto*. John vuelve a dejar el panel por el lado del óculo.]

K: ¿Existe una equivalencia de algún tipo entre la preocupación de Mantegna, su obsesión, con la perspectiva espacial, sobre todo en relación con el cuerpo humano, y la sensación del tiempo que pasa, la perspectiva temporal? Y los *putti* del óculo, con sus pliegues de la barriguita que tocan la barbilla, el pezón que roza el labio inferior, las nalgas que parecen escaparse de las paletillas bajo una cabeza cubierta de rizos, ¿tienen, por alguna misteriosa razón, algo que ver con cierta visión de la Historia?

J: Sí. Su curiosidad por la perspectiva espacial, la fascinación que le produce, es inseparable de su insistencia en una perspectiva temporal.

K: Mira cualquiera de las caras pintadas en estas paredes. ¿Habías visto alguna vez unas arrugas, unas líneas faciales mejor representadas? ¿Habías visto unas arrugas pintadas

que parecieran tan vivas o, mejor dicho, tan vividas? En ninguna otra parte había visto una observación tan precisa del paso del tiempo en una frente, en unos párpados, en unos pómulos o en una barbilla.

J: Muy pocas veces se ven otros retratos que muestren la vehemencia con la que Mantegna traza, en cualquiera de los suyos, el paso del tiempo en los rostros de las personas. En el caso de los otros pintores, esto solo sucede cuando el tema de la imagen es “la vejez”. Pero en las caras que pinta Mantegna se ve la labor del tiempo sea cual sea la edad del retratado. (Se dice que entre sus contemporáneos había a quienes les desasosegaba la idea de que Mantegna los retratará.)

K: Pensemos en los edificios que se ven en el paisaje al otro lado del arco del fresco llamado *El encuentro*. Están bajo el cielo, uno tras otro: una torre en ruinas, una torre en construcción con obreros diminutos subidos a un andamio. Por todas partes se ven restos del pasado y planes para el futuro. ¿No es eso también una forma de perspectiva? No hay otra palabra para ello. De no haber sido pintor, Mantegna habría sido arquitecto o historiador o geriatra... ¡o comadrona! [Mientras Katya habla, John va señalando los puntos indicados.]

J: La idea de la Antigüedad obsesionaba a Mantegna tal vez

más que a cualquier otro pintor del Renacimiento, y se entregó a ella. Pero para comprender lo que significaba, tenemos que dar un salto imaginativo y dejar atrás la modernidad y todas sus promesas de progreso continuado.

K: El gusto renacentista por la Antigüedad no era nostálgico. Los modelos de la Antigüedad clásica ofrecían una guía del comportamiento plenamente humano. Era ejemplar, en el sentido estricto del término, en cuanto ofrecía en su historia, su pensamiento y su arte ejemplos de sabiduría, justicia y dignidad humanas. Ejemplos que deberían seguirse, pero que era fácil olvidar.

J: El pasado ofrecía bastantes más promesas al presente que al futuro. O, para decirlo con otras palabras, cuanto más se alejaba el mundo del acto de su creación, más confuso se volvía, y la manera de impedirlo era aprender de sus prototipos, que entonces habían de considerarse arquetipos.

Mantegna tenía una colección de estatuas antiguas. Las dibujaba. Y es muy posible que desempeñaran un papel importante en su fascinación por el escorzo. Las estatuas se pueden mover de un lado a otro, se pueden tumbar, se pueden dibujar desde cualquier punto de vista.

K: Pero a pesar de toda esta experiencia, de toda esta observación, las figuras de tamaño natural que están alrededor del lecho son inherentemente inmóviles.

Ya desde el principio, desde que se le empezó a considerar un maestro de la pintura, la gente decía que ponía la misma alma en las rocas que en el cuerpo humano, que para él lo existente era primero y esencialmente mineral.

J: Sí, en efecto, hay algo muy mineral en las pinturas de Mantegna, pero sus figuras no me parecen vaciadas, fundidas, sino que lo que veo es una piedra o una superficie metálica, desgastada, mellada, arañada, resistente, una superficie que refleja los diferentes aspectos de la experiencia humana sometida al paso del tiempo. Como si para él los cuatro elementos no fueran el aire, la tierra, el agua y el fuego, sino solo uno, la piedra... o, para ser exactos, el metal: hierro, cobre, estaño, oro.

K: La imprimación natural que mejor conocía Mantegna era la herrumbre. Desde el siglo xv, el tiempo no ha dejado de obrar a su favor. Ahí, bajo sus colores, estaba el color de los metales oxidados; ahí estaba en el año 1500, y aún más persistente en el 2000.

J: No, no siempre. En sus cuadros de escenas humanas, sí. Pero entre los ángeles, en el cielo del óculo, no hay lugar para la herrumbre. Los humanos soportan tanto el peso del metal como su envejecimiento, su deterioro, un deterioro que produce cierta belleza. Mantegna pintaba las arrugas, las líneas faciales y su oxidación, que se manifiesta en esa pátina

especial, entre verde y naranja, que los metales adquieren con el tiempo.

K: Está el color de la herrumbre y está el peso. Los metales pesan. [John gira el panel al lado blanco.]

J: Resulta revelador comparar a Mantegna con su cuñado, Giovanni Bellini. [Proyección en el panel blanco de la *Virgen con niño*, de Giovanni Bellini.]

Giovanni Bellini y Andrea Mantegna tenían casi la misma edad. Mantegna se casó con la hermana de Giovanni y Gentile. Se influyeron mutuamente y ambos hicieron versiones de las obras del otro. Sin embargo, eran muy distintos. Giovanni vivió hasta los ochenta y seis años, y todas sus pinturas parecen las de un joven; no se trata de que sean inmaduras, tentativas o faltas de originalidad, sino de que muestran un apetito o unos apetitos amables.

Y Andrea, el joven prodigio, ya pintaba a los diecisiete años como un viejo. Lo que pinta está premeditado, pacientemente sopesado, medido. No conozco otro pintor en la historia del arte europeo más viejo que él. [Fin de la proyección de la *Virgen con niño*.]

Hace unos veinte años se descubrió una escultura de Mantegna. Una representación de santa Eufemia en tamaño natural, tallada en el mármol de las canteras cercanas a Padua.

La figura está de pie y tiene una mano entre las fauces de

un león, pero este, en lugar de morderla, se la lame. Tiene quince años, y es una joven elegantemente vestida. Su cara es tersa, sin una sola arruga. Su expresión es la de alguien que está esperando a que acabe aquello que le están contando o que está presenciando.

Santa Eufemia vivió en el siglo III y fue una de las mártires de Asia Menor. Intercedió ante el gobernador romano en favor de los cristianos que eran torturados y arrojados a los leones. ¡Préndame a mí primero!, le pidió. Y su compostura era tal que las otras víctimas se tranquilizaron y recuperaron el valor. Cuenta la leyenda que cuando arrojaron a Eufemia a los leones, las bestias no la devoraron, sino que formaron un lecho con sus colas para que ella se tendiera.

La expresión de la cabeza esculpida de esta santa de quince años tiene algo en común con la mirada de viejo que atribuyo a nuestro pintor. La misma distancia y la misma atención. La misma preocupación por los detalles y la misma clarividencia con respecto al final de todas las historias. Una compostura parecida. [Proyección de la escultura de *Santa Eufemia* proyectada en la parte blanca del panel.]

K: Vimos la pieza original en la exposición de la obra de Mantegna que tuvo lugar en el Louvre: esa *Santa Eufemia* decidida y un poco anonadada, su mano, tranquila y a salvo entre las fauces del león, unas fauces casi ocultas por la mano a la que no lastiman. Sus dedos y, tal vez, también la caída de su

vestido captan toda nuestra atención. No, no toda. Mi mirada se detiene en el lugar en donde las dos criaturas —vírgen y animal— se funden realmente: los pies. Los largos dedos de sus cuatro pies son similares. Son similares en su ser, en su extrañamente controlada bravura. [Fin de la proyección de *Santa Eufemia*.]

Y así recorrí el resto de la exposición del Louvre guiada por la sospecha de que Mantegna tenía una fijación con los pies. ¡En Viena, cuatro siglos después, lo habrían tildado de fetichista! ¿Por qué los pies? Porque los pies dicen mucho de la posición erecta y de la condición humana. Los pies articulan, llevan y transportan.

J: Son las firmas humanas al final del cuerpo.

K: Al final de la página.

Fuí a ver *Judith con su criada Abra*. Las dos mujeres acaban de salir de la tienda de Holofernes. Judith está metiendo la cabeza del general decapitado en el saco que sostiene su vieja criada, de modo que a la izquierda del cuadro vemos la cabeza del hombre, una cabeza con una espesa cabellera y todavía sangrante. Pero ¿qué vemos a la derecha? Una cama, en la que suponemos que dormía Holofernes antes de que lo atacaran. Pero lo único que se ve en ella es un pie. Del cuerpo del hombre solo vemos la cabeza y un pie, y están separados: el pedacito espiritual y el pedacito terrestre. Uno celestial y el otro mineral.

Me vinieron a la memoria otros cuadros que no estaban en la exposición. Sobre todo, claro, *Cristo muerto*, cuyos pies están en primer plano y tienen la misma importancia que la cabeza. [John gira el panel al lado del óculo.]

Pensé en los pies y las piernas de sus *putti*, tan rotundos; pensé en los discípulos dormidos en *La oración en el huerto*. Con sus perspectivas y sus escorzos, Mantegna no perdía la ocasión de ladear nuestra verticalidad y, así, de poner en duda nuestras prioridades.

J: Su pasión por la Antigüedad le llevó muchas veces a dar prioridad al pasado sobre el presente y el futuro: el futuro simbolizado por las tareas de construcción que siempre tienen lugar al fondo de muchos de sus cuadros. Le gustaba invertir el orden normal de las cosas. ¡Todo patas arriba!

K: El pie. Conexión entre el hombre y el suelo, bisagra entre el cielo y el infierno, ancla, plinto, punto de equilibrio, el signo animal más distintivo de todos.

Si no me equivoqué al contar, a lo largo del borde inferior de los dos frescos de la *Cámara de los esposos* hay 25 pies humanos y animales. Y detrás hay más. Los pies constituyen la frontera entre las escenas pintadas y la estancia vivida, habitada. Es más, la mayoría de los pies humanos están descalzos; una excepción es la de los pies del mensajero que viene a entregar la carta al duque. Pies descalzos, pies cubiertos con calcetines, pezuñas de perro y los cascos de un

caballo.

J: Esta habitación, pensada para la cama en la que nos tendemos, en la que ponemos los pies en alto para que estén al mismo nivel que la cabeza. [John y Katya se ponen en pie mientras dicen estas palabras; después se tumban sobre la sábana y miran al techo.]

Ya no hay peso. La gravedad del metal ha quedado atrás. Ya no hay fuerza de la gravedad. O, si la hay (nuestras espaldas todavía presionan el colchón), ha sido transcendida por la fuerza de la atracción, por la invitación a ascender.

K: ¿No intenta hacer algo extraordinario el sueño que la habitación ofrece a quien duerme en ella? ¿Mostrar la totalidad de un momento?

J: Un momento.

K: Reunirlo todo: las reliquias del pasado, los edificios en construcción, las diferentes actividades, la yuxtaposición de luz diurna y nocturna, las plantas, los animales atrapados en medio de un movimiento, los diferentes rangos sociales de todos los presentes, los detalles de su vestimenta, las expresiones de sus caras, sus arrugas, sus susurros en un aparte, sus miradas errantes; y todo ello, la totalidad, bajo un cielo de *putti* y una nube.

J: Quien duerma en esta habitación puede cerrar los ojos,

reconciliado con todas las capas y estratos interminablemente complicados de lo real.

K: Y al quedarse dormido, tendrá a su alrededor el ejemplo, la demostración, de un artista que tuvo el valor, sí, el valor, de tener en cuenta y aceptar e incluir todos esos estratos simultáneos.

Mantegna, cual botánico que recoge un espécimen de todas las plantas que salen a su paso. Pintados en las cuatro paredes: albaricoqueros, naranjos, limoneros, perales, melocotoneros, manzanos y granados; cedros, plátanos, acantos, pinos. Mantegna, quien se propuso abarcar la totalidad de lo que ofrece nuestro mundo en un momento dado.

Solo el ser humano separa y jerarquiza todos estos estratos y procesos y cursos temporales. Y el aparato que tiene para hacerlo, que le fuerza a hacerlo, es su ego. Este aparato, el ego, previsto por la naturaleza para la supervivencia del ser humano, no tiene, sin embargo, un equivalente en la naturaleza. Es su parte más mortal. Cuando muere un ser humano, solo esta parte, solo este aparato de separación, desaparece. Todo lo demás se recicla. [John y Katya juntos:] Cada cual es cada cual.

J: Anoche tuve un sueño. Llevaba una cartera muy grande colgada al hombro, como la que solían llevar los carteros. No sé si era de cuero o de lona. Probablemente de plástico. Contenía todos los cuadros de Mantegna (112). Los frescos no

estaban. Los sacaba de la cartera, uno tras otro, para mirarlos, y los sacaba sin esfuerzo alguno (ni los cuadros ni la cartera pesaban nada), lo hacía con gusto, como si fuera a tomar una decisión o llegar a una conclusión. ¿Sobre qué? No lo sé. Me desperté contento.

El óculo al que estamos mirando no nos propone un escape, una evasión. Con su esmerada aplicación y su valor constante, Mantegna insistía en enfrentarse a lo real, en no volver la vista de lo que sucede. Lo que propone es fundirse con ello.

K: En esta habitación decorada para dormir en ella, hay algo de la muerte. Y este algo no es ni rígido ni morboso. Tiene que ver con el ejemplo de un pintor que supo cómo quedarse fuera, valerosamente, sí, para poder observar el número infinito de acontecimientos y momentos que constituyen el mundo.

Mantegna los cuenta, los suma obstinadamente, los reúne, hace de ellos un todo. Una suma total. Sabe cómo desaparecer. Se funde y nos funde a nosotros con la naturaleza. Y aquí sueño con cerrar los ojos para siempre, acostada entre estas cuatro paredes que se atreven a recopilar todo lo que está en la tierra, más allá de la percepción humana.

Giovanni Bellini

HACIA 1433-1516

Giovanni Bellini fue el primer gran pintor veneciano. Quiero hablar aquí de cuatro Vírgenes pintadas por él a lo largo de un período de treinta y cinco años.

La primera data de la década de 1470, cuando estaba en la cuarentena. La segunda la pintó unos diez años después, entrado en los cincuenta. La tercera, de nuevo, diez años más tarde. Y la última, hacia 1505, cuando ya era un anciano de setenta.

Puede que hoy parezca que no hay mucha diferencia entre las cuatro pinturas. Todas representan el mismo tema; todas tienen la misma función religiosa. En todas ellas, la Virgen lleva casi los mismos ropajes. Y, sin embargo, en realidad, detrás de la evolución que entrañan estas pinturas reside una de las innovaciones más atrevidas de toda la historia del arte. El tema es siempre el mismo, pero la actitud del artista hacia él, su modo de verlo, sufre un cambio revolucionario.

Entre la primera pintura y la última hay una gran diferencia, la misma que puede observarse entre dos obras de cualquier artista en la historia de la pintura.

La luz fue la pasión de Bellini a lo largo de toda su existencia. No es de sorprender cuando se piensa que trabajó en Venecia y sobre Venecia. Claro está que sin luz no tendríamos pintura alguna; sin luz no vemos. Sin embargo, lo

que atraía a Bellini no era la luz, que, al destruir la oscuridad, nos permite distinguir los objetos; lo que le atraía era la manera en la que la luz, cuando es difusa, crea una unidad de todos los objetos sobre los que se derrama. Esta es la razón, por ejemplo, por la que una estancia o un paisaje son tan distintos vistos a las tres de la tarde y a las once de la mañana. Quizá para ser más precisos habría que decir que el interés real de Bellini era la luz del día. En este sentido, la luz implica espacio. No es solo una chispa o una llama; es un día entero. Y así, luchó toda su vida por crear en sus cuadros el espacio que pudiera mantener y contener todo aquello que encierra para nosotros la luz natural.

En la primera pintura hay muy poco espacio. Las dos figuras son casi un bajorrelieve contra el muro liso que deja fuera todo lo demás. En esta pintura, el día tiene, como si dijéramos, no más de un palmo de profundidad.

En la segunda pintura, empieza a atreverse a colocar las figuras en un espacio abierto. Ha echado abajo el muro. Deja pasar el día por cada lado, pero solo tentativamente. Todavía hay una cortina lisa detrás de las figuras que cuelga misteriosamente del cielo. Me da la impresión de que en esta pintura el espacio tan solo empieza a filtrarse por cada lado.

En la tercera pintura, la cortina está más retirada, y las figuras no miran de frente al espectador. Están giradas, formando un ángulo, y este ángulo, este giro, conduce nuestra mirada hacia el paisaje que hay detrás, hacia el día. Pero aquí

todavía están protegidas las figuras, todavía atrincheradas. No solo se trata de la cortina, sino también del antepecho sobre el que está tendido el niño. Este funciona realmente como el borde de un escenario que nos separa de los actores y limita el espacio en el que pueden actuar.

Pero en la última pintura lo logra de verdad, treinta años después de la primera. Las figuras están completamente al aire libre y a plena luz del día. Podemos andar alrededor de ellas. Toda la pintura, todo el paisaje es tan espacioso como largo es el día.



Giovanni Bellini, *Virgen griega*, 1470.



Giovanni Bellini, *Virgen con niño*, 1480-1490.



Giovanni Bellini, *Virgen con niño*, 1480-1500.



Giovanni Bellini, *Virgen en el prado*, hacia 1500.

Cabe preguntarse: ¿fue tan difícil esta conquista del espacio?,

pues en eso consiste el logro de Bellini. ¿No se conocían las leyes de la perspectiva antes de la época de Bellini? Sí, se conocían, pero a Bellini no solo le interesaba crear una ilusión de distancia. Lo que quería era llenar de luz todo el espacio que introducía en estas pinturas, como quien llena un tanque de agua. No se contentaba con solo pintar los objetos cercanos grandes y los lejanos pequeños. Quería mostrar que la luz cae uniforme sobre ellos, y crear, en cada pintura, el equivalente de ese orden y de esa unidad que la luz puede imponer en la naturaleza. Había, pues, una segunda lucha, a fin de crear un nuevo tipo de orden y de unidad en sus cuadros.

En el primero, se percibe la línea recta que forma el costado derecho del niño, se la ve subir y coincidir tan limpiamente con el velo de la Virgen. La pintura rebosa cálculos y guías de este tipo, lo que le da orden y unidad. Pero como la pintura es plana, sin espacio, esta organización no deja de ser una cuestión de líneas. Observemos, por ejemplo, las manos de la Virgen. Cada dedo está separado y perfilado, de modo que, en conjunto, parecen casi las teclas de un piano. Y, en verdad, el esquema del que depende todo el cuadro se basa en el contraste de luces planas contra zonas oscuras planas, algo semejante al teclado de un piano.

En el segundo, se trata todavía de organizar su unidad según líneas, de manera plana. Es cierto que aquí el niño parece patalear un poquito en el espacio, pero observemos las

dos tiras de cielo y paisaje a cada lado. Funcionan en buena medida como una especie de motivo plano. Se parecen más bien al veteado del mármol que hay al pie del cuadro. Pero en el tercero, las cosas empiezan a cambiar. Ya no se trata de organizar las líneas, sino de masas en el espacio. Los dedos de la Virgen ya no se perciben separados, sino que toda la mano se ahueca y encierra la del niño y la manzana, igual que podría —si la escala fuera diferente— encerrar la colina que hay detrás, una colina que parece hecha con la forma exacta para adaptarse a su mano. Observemos también el manto y cómo le rodea la cabeza, de la misma manera que los oscuros árboles rodean y cubren la colina. Y por fin, en el último cuadro, Bellini logra una unidad completa entre las figuras y el día espacioso y lleno de luz. Las manos de la Virgen, cuyos dedos apenas se tocan, encierran el mismo tipo de espacio que debe de encerrar la torre en lo alto de la colina. El niño llena su regazo de la misma manera que la luz del sol podría llenar una hondonada en un paisaje. Y la propia naturaleza está organizada en una unidad. Los árboles de la izquierda ya no son solo líneas en una pintura, sino que existen en un paisaje y en el espacio. Pero el pájaro guía nuestra mirada hasta las copas y luego la gira ligeramente hacia la derecha, en perfecta consonancia con la posición girada de la Virgen.

Así es como el interés de Bellini por la luz del día lo llevó a conquistar el espacio en sus pinturas, a relacionar el ser humano con la naturaleza de un modo que no se había dado

nunca antes de él. Y lo que esto implica va mucho más allá del arte.

El primer cuadro, que es casi bizantino, es una pintura que todavía pertenece a la tradición medieval, al mismo mundo que esas imágenes de los muros de las iglesias, que excluyen todo movimiento y todo el tráfico terrenal. Solo puedes acercarte a ellas de frente, para adorarlas. Pero en la última pintura, se trata de una madre en un campo. No solo no tiene halo, sino que además ahora uno se puede aproximar a ella desde cualquier dirección, incluso desde atrás, y eso significa que forma parte de la naturaleza, que se puede contemplar desde todos lados, y se puede cuestionar e investigar. Ya no hay un punto de vista fijo, un centro fijo. El hombre, como en el mundo clásico que el Renacimiento descubría por entonces, se ha transformado en su propio centro, y, así, es libre de ir a donde se le ocurra.

Entre el primero de los cuadros y el último, Cristóbal Colón descubrió América, Vasco de Gama había dado la vuelta al cabo de Buena Esperanza y llegado a la India, y en Padua, donde Bellini había estudiado, Copérnico trabajaba en su primera teoría para demostrar que la Tierra giraba alrededor del Sol. El espacio que Bellini introdujo en sus cuadros, por lo tanto, ofrecía la medida exacta de la nueva libertad que por entonces estaban alcanzando los seres humanos. Por eso puede decirse que la diferencia entre estas cuatro pinturas sobre un mismo tema es una diferencia

revolucionaria.

El Bosco

HACIA 1450-1516

En la historia de la pintura encontramos a veces extrañas profecías, profecías que no fueron pensadas como tales por los pintores. Se diría que lo visible puede tener sus propias pesadillas. Por ejemplo, *El triunfo de la Muerte* de Pieter Breughel el Viejo, que fue pintado hacia 1580 y que hoy se conserva en el Museo del Prado, ya contiene una terrible profecía de los campos de exterminio nazis.

La mayor parte de las profecías, cuando son específicas, anuncian algo malo, pues a lo largo de la historia siempre han surgido nuevos terrores, y aunque algunos desaparezcan, nunca surge una felicidad nueva; la felicidad es siempre la de antes. Lo que cambia son los modos de luchar en pos de esa felicidad.

Medio siglo antes de Breughel, El Bosco pintó el tríptico de *El jardín de las delicias*, que también está en el Museo del Prado.

El panel izquierdo muestra a Adán y Eva en el Paraíso; el central, que es más grande, describe el jardín de las delicias; y el derecho representa el infierno. Y este infierno se ha convertido en una extraña profecía del clima mental que la globalización y el nuevo orden económico han impuesto en el mundo.

Explicaré por qué. No tiene nada que ver con el

simbolismo empleado en la pintura. Los símbolos de El Bosco proceden del lenguaje secreto, herético y proverbial de ciertas sectas milenaristas del siglo xv, que creían que si se vencía al mal, se podía construir el cielo en la tierra. Se han escrito muchos ensayos sobre las alegorías que encierran sus obras,¹ pero la profecía que entraña la visión del infierno de El Bosco no se encuentra tanto en los detalles —por grotescos y obsesivos que sean— como en el conjunto. O, para decirlo de otro modo, en lo que constituye el *espacio* del infierno.

Es un espacio sin horizonte. Tampoco hay continuidad entre las acciones, ni pausas, ni senderos, ni pautas, ni pasado ni futuro. Solo vemos el clamor de un presente desigual y fragmentario. Está lleno de sorpresas y sensaciones, pero no aparecen por ningún lado las consecuencias o los resultados de las mismas. Nada fluye libremente; solo hay interrupciones. Lo que vemos es una especie de delirio espacial.

Comparemos este espacio con lo que se ve, por lo general, en los anuncios de publicidad, en el típico telediario de la CNN o en muchos de los reportajes realizados en los diferentes medios de comunicación. Nos encontramos ante una incoherencia similar, una infinidad similar de emociones inconexas, un frenesí similar.

Lo que profetizó El Bosco es la imagen del mundo que hoy nos transmiten los medios de comunicación, bajo el impacto de la globalización y su malvada necesidad de vender

incesantemente. La profecía de El Bosco y esta imagen del mundo parecen un rompecabezas cuyas piezas no encajarán nunca.

Y este es precisamente el término que utilizaba el subcomandante Marcos para hablar del nuevo orden mundial en una carta enviada a los medios de comunicación el año pasado.² Escribía desde Chiapas, al sureste de México. Para él, el planeta es hoy el campo de batalla de una IV Guerra Mundial. (La III fue la llamada Guerra Fría.) El objetivo de los beligerantes es la conquista de todos los mercados del mundo. Los arsenales son financieros, pero a cada momento millones de personas mueren o quedan mutiladas a consecuencia de esta guerra. El objetivo de quienes la libran es gobernar el mundo desde unos centros de poder nuevos, abstractos: enormes polos mercantiles que no estarán sujetos a control alguno, salvo el de la lógica de la inversión. Mientras tanto, nueve de cada diez habitantes del planeta viven con esas piezas melladas de un rompecabezas que no encaja.



El Bosco, *El jardín de las delicias*, 1490-1500.

La fragmentación, el quebranto en el panel del infierno de El Bosco es tan parecida que casi tengo la impresión de ver allí las siete piezas que enumeraba Marcos.

La primera pieza tiene la forma de un símbolo de dólar y es verde. Esta pieza la componen la nueva concentración de toda la riqueza en cada vez menos manos y la extensión sin precedentes de una pobreza cada vez más desesperada.

La segunda pieza es triangular y consiste en una falacia. El nuevo orden afirma que racionaliza y moderniza la producción y el esfuerzo humano. En realidad, se trata de una vuelta a la barbarie de los inicios de la Revolución industrial, con la importante diferencia de que esta vez nada, ni consideración ni principio moral, se opone y contiene el avance de esa barbarie. El nuevo orden es fanático y totalitario. (No hay apelación posible. Su totalitarismo no atañe a la política, la cual,

según reconoce el propio orden, ha quedado desbancada, sino al control monetario del globo.) Pensemos en los niños. Cien millones de niños viven en la calle. Doscientos millones forman parte de la mano de obra mundial.

La tercera pieza es redonda como un círculo vicioso. Consiste esta pieza en la emigración forzosa a la que se ven abocados millones de personas. Los más emprendedores de quienes no tienen nada intentan sobrevivir emigrando. Pero el nuevo orden mundial trabaja día y noche conforme al principio de que quien no produce, quien no consume y quien no tiene dinero que meter en el banco sobra. Así que los emigrantes, los que no tienen tierra ni techo, son tratados cual desechos del sistema, como algo que hay que eliminar.

La cuarta pieza es rectangular como un espejo y consiste en el intercambio que está teniendo lugar en nuestros días entre los bancos y los estafadores y criminales de todo el mundo, pues el delito también se ha globalizado.

La quinta pieza es más o menos un pentágono. Esta pieza es la represión física. Bajo el nuevo orden mundial, los Estados nacionales han perdido su independencia, su iniciativa política y su soberanía. (La nueva retórica de la mayoría de los políticos es un intento de ocultar su impotencia política, aunque tengan poder civil y represivo.) La nueva tarea de los Estados es administrar lo que les toca, proteger los intereses de las grandes empresas y, sobre todo, controlar y vigilar a los que sobran.

La sexta pieza tiene la forma de un garabato y está compuesta de fragmentos. Por un lado, el nuevo orden hace desaparecer las fronteras y las distancias mediante la telecomunicación instantánea de intercambios y transacciones, la implantación de zonas de libre comercio (como el NAFTA), y la imposición de una única ley incuestionable, la del mercado. Y por el otro lado, a base de socavar la independencia de los estados nacionales, provoca la fragmentación y la *proliferación* de fronteras, como ha sucedido, por ejemplo, en la antigua Unión Soviética, en Yugoslavia, etc. “Un mundo de espejos rotos reflejando la inútil unidad mundial del rompecabezas neoliberal”, decía Marcos en la carta.

La séptima pieza tiene forma de bolsa y la componen todas las bolsas de resistencia contra el nuevo orden que están apareciendo de un lado al otro del planeta. Los zapatistas constituyen una de esas bolsas. Otros, con circunstancias distintas, no han escogido necesariamente la resistencia armada. Estas muchas bolsas no tienen un programa político común. ¿Cómo iban a tenerlo si están dentro de un rompecabezas roto? Pero su heterogeneidad puede ser una promesa. Lo que tienen en común es su defensa de los que sobran, de los que están a punto de ser eliminados, y su convencimiento de que la IV Guerra Mundial es un crimen contra la humanidad.

Las siete piezas no encajarán nunca; nunca ofrecerán una imagen con sentido. Esta carencia de sentido, este absurdo,

es endémico en el nuevo orden. Como predecía El Bosco en su visión del infierno, no hay horizonte. El mundo está en llamas. Todas las figuras intentan sobrevivir concentrándose en sus necesidades más inmediatas, en su supervivencia. En su grado más extremo, la claustrofobia no está causada por el exceso de gente, sino por la discontinuidad entre una acción y la siguiente, la cual, sin embargo, está casi al alcance de la mano. Eso es el infierno.

La cultura en la que vivimos es tal vez la más claustrofóbica que ha existido; en la cultura de la globalización, como en el infierno de El Bosco, no se llega siquiera a entrever un *lugar diferente* o un *modo distinto*. Lo que se nos da es una prisión. Y enfrentada a este reduccionismo, la inteligencia humana se transforma en pura avaricia.

Marcos terminaba su carta diciendo: “Es necesario hacer un mundo nuevo, un mundo donde quepan muchos mundos, donde quepan todos los mundos”. Lo que nos recuerda la pintura de El Bosco —si se puede decir que las profecías recuerdan— es que el primer paso en la construcción de un mundo alternativo ha de ser rechazar la imagen del mundo que nos han impuesto y todas las falsas promesas empleadas por doquier para justificar e idealizar la necesidad, criminal e insaciable, de vender. Es vital que encontremos otro espacio.

En primer lugar, tenemos que encontrar un horizonte. Y para eso hemos de volver a tener esperanza, en contra de lo que el nuevo orden pretende y perpetra.

La esperanza, sin embargo, es un acto de fe y la fe para sostenerse precisa de acciones concretas. Por ejemplo, la acción de *aproximarse*, de calcular la distancia y *caminar hacia el otro*. Esto conduciría a una colaboración que se opone a la discontinuidad. Resistir no significa solo negarse a aceptar la absurda imagen del mundo que se nos ofrece, sino también denunciarla. Y cuando el infierno es denunciado desde dentro, deja de ser infierno.

En las bolsas de resistencia que hoy constituyen esa esperanza, los otros dos paneles del tríptico de El Bosco —Adán y Eva en el Paraíso y el jardín de las delicias— se pueden estudiar a la luz de una linterna, en la oscuridad... Los necesitamos.

Para terminar, querría citar al poeta argentino Juan Gelman:

llegó la muerte con su recordación
nosotros vamos a empezar otra vez
la lucha
otra vez vamos a empezar
otra vez vamos a empezar nosotros

contra la gran derrota del mundo
compañeritos que no terminan
o
arden en la memoria como fuegos
otra vez

otra vez

otra vez,

1 Uno de los más originales, aunque ha sido ampliamente rebatido, es el estudio: Fraenger, Wilhelm, *Hieronymus Bosch: das tausendjährige Reich*, Winkler-Verlag, Coburgo, 1947.

2 Esta carta fue publicada en agosto de 1997 en muchos periódicos del mundo, entre los que cabe destacar *Le Monde Diplomatique* (la versión castellana apareció en *Le Monde Diplomatique*, edición española, julio-agosto 1997 y septiembre 1997).

3 Gelman, Juan, “Esperan”, en *Si dulcemente*, Lumen, Barcelona, 1980.

Matthias Grünewald

HACIA 1470-1528



Matthias Grünewald, *Retablo de Isenheim*, 1512-1516.

La primera vez que fui a Colmar a ver el retablo de Grünewald fue en el invierno de 1963. Diez años después volví por segunda vez. No lo había planeado así. Durante esos años habían cambiado muchas cosas. No en Colmar, sino, en general, en el mundo, y también en mi vida. El momento cumbre del cambio tuvo lugar exactamente a mitad de esa década. En 1968, en diversos lugares del globo, salieron a la luz y recibieron un nombre unas esperanzas alimentadas, más o menos clandestinamente, durante años. Y en ese mismo año

todas aquellas esperanzas se verían categóricamente frustradas. Pero esto lo comprendimos después. En aquel momento, muchos de nosotros intentamos protegernos contra la dureza de la verdad. Por ejemplo, a principios de 1969, seguíamos pensando que posiblemente volvería a producirse un segundo 1968.

No es este el lugar para hacer un análisis de los cambios que se produjeron a escala mundial en el alineamiento de las fuerzas políticas. Baste con decir que había quedado abierto el camino para lo que más tarde se llamaría *normalización*. Muchos miles de vidas también se vieron modificadas. Pero esto no aparecerá nunca en los libros de historia. (En 1848 se dio un momento comparable, aunque diferente de este, y sus efectos en la vida de toda una generación no están recogidos en la historia, sino en *La educación sentimental* de Gustave Flaubert.) Cuando miro a mi alrededor, a mis amigos, y particularmente a aquellos que eran (o siguen siendo) políticamente conscientes, comprendo cuánto cambió o desvió aquel momento la dirección que tomarían sus vidas a largo término, tanto como podría haberla modificado un suceso estrictamente personal: el descubrimiento de una enfermedad, una recuperación inesperada, la bancarrota. Me imagino que cuando ellos me miran, ven en mí algo parecido.

La normalización significa que los diferentes sistemas políticos que comparten el control de casi todo el mundo pueden intercambiarse todo, con la única condición de que

nada sea radicalmente cambiado en ninguna parte. Se supone que el presente es continuo; la continuidad que permite el desarrollo tecnológico.

Una época de esperanzas (como las que se dieron antes de 1968) le anima a uno a pensar en sí mismo como un ser intrépido. Uno debe hacer frente a todo. Parece que el único peligro fuera la evasión o el sentimentalismo. La dura verdad ayudará a la liberación. Este principio se integra de tal forma en nuestro pensamiento que llegamos a aceptarlo sin más. Uno es consciente de que las cosas podrían ser distintas. La esperanza es una lente maravillosa. Nuestros ojos se acoplan a ella. Y con ella podemos examinar cualquier cosa.

El retablo, al igual que una tragedia griega o una novela del siglo XIX, intentaba abarcar la totalidad de la vida y dar una explicación del mundo, y con este fin fue originariamente concebido. Consta de varias tablas de madera articuladas. Cuando estas permanecían cerradas, quienes se encontraban ante el altar veían la Crucifixión en el centro y a cada lado de esta a san Antonio y a san Sebastián. Cuando se abrían, podía verse un concierto de ángeles y una Virgen con el niño, así como una Anunciación en un lateral y una Resurrección en el otro. Cuando se abrían una vez más, se veía a los apóstoles y a algunos dignatarios de la Iglesia flanqueados por unas pinturas que representaban la vida de san Antonio. Este retablo fue encargado por la orden de san Antonio para un hospicio

de la ciudad de Isenheim. El hospicio alojaba a las víctimas de la peste y la sífilis. El retablo tenía la función de ayudar a las víctimas a aceptar el sufrimiento.

En mi primera visita a Colmar, vi la Crucifixión como la clave de todo el retablo y la enfermedad como la clave de la Crucifixión. “Cuanto más lo miro, más me convengo de que para Grünewald la enfermedad representa el estado real del ser humano. Para él, la enfermedad no es el preludio de la muerte, como el hombre moderno tiende a temer; es la condición de la vida”. Esto es lo que escribí en 1963. Entonces ignoré el hecho de que se podía abrir y cerrar. No necesitaba la esperanza representada en las tablas, pues yo ya tenía mi propia lente de esperanza. Veía a Cristo en la Resurrección “tan blanco con la palidez de la muerte”; veía a la Virgen en la Anunciación respondiendo al ángel como si este le “hubiera anunciado una enfermedad incurable”; ante la Virgen con el niño me empeñé en ver en los pañales que envuelven al pequeño el infecto harapo que más tarde serviría de taparrabos en la Crucifixión.

Esta visión de la obra no era del todo arbitraria. El inicio del siglo xvi se sintió y se experimentó en muchas partes de Europa como un tiempo de maldición. Y sin duda alguna esta experiencia está presente en el retablo, aunque no sea la única. Pero en 1963 yo solo vi eso, solo vi desolación. No necesitaba ver nada más.

Diez años después, el gigantesco cuerpo crucificado

seguía empequeñeciendo a los plañideros en la pintura y al observador fuera de ella. Esta vez pensé: la tradición europea está llena de imágenes de tortura y dolor, sádicas en su mayoría. ¿Cómo es que esta, que es una de las más despiadadas y atormentadas de todas, constituye una excepción? ¿Cómo está pintada?

Está pintada centímetro a centímetro. Ni un contorno, ni un hueco, ni una elevación en los contornos revela una vacilación momentánea en la intensidad de la descripción. Esta se ajusta al dolor sufrido. Puesto que ninguna parte del cuerpo escapa al dolor, la fuerza de la descripción no puede decaer en ninguna zona de la pintura. La causa del dolor es irrelevante; lo único que importa es la fidelidad de la descripción. Esta fidelidad tiene su origen en la empatía del amor.

El amor confiere inocencia. No tiene nada que perdonar. La persona amada no es la misma que la persona que vemos cruzando la calle o lavándose la cara. Ni tampoco exactamente la misma que la persona que está viviendo su propia vida, su propia experiencia, porque él (o ella) no puede ser inocente.

¿Quién es entonces la persona amada? Un misterio cuya identidad nadie puede confirmar, salvo el amante. Fiódor Dostoyevski lo comprendió muy bien. El amor, aunque una, es solitario.

La persona amada es el ser que permanece cuando sus propios actos y su egocentrismo han sido disueltos. El amor

reconoce a una persona antes de que actúe y a la *misma* persona después. Otorga a esta persona un valor que no es traducible en virtud.

El amor de una madre por su hijo podría resumir este tipo de amor. La pasión es solo una modalidad más del mismo. Sin embargo, existen ciertas diferencias. Un niño está en un proceso de continuo devenir. Un niño es incompleto. En lo que es, en un momento dado, puede ser notablemente completo. Pero en el paso entre un momento y otro se hace dependiente, y su estado incompleto, evidente. El amor de la madre se confabula con el niño. Lo imagina más completo. Los deseos de ambos se entremezclan o alternan. Como las piernas al caminar.

El descubrimiento de una persona amada, ya formada y completa, es el inicio de una pasión.

Uno reconoce a quienes no ama por sus logros o cualidades personales. Las cualidades que uno considera importantes pueden ser diferentes de las que la sociedad en general proclama como tales. No obstante, tenemos en cuenta a aquellos que no amamos dependiendo de su manera de llenar un contorno, y para describir dicho contorno utilizamos adjetivos comparativos. Su "forma" global es la suma de sus logros o cualidades, tal como las describen los adjetivos.

A la persona amada la vemos de una forma totalmente opuesta. Su contorno o forma no es una superficie

encontrada por casualidad, sino un horizonte que lo bordea todo. Uno no reconoce a la persona amada por sus cualidades o logros, sino por los *verbos* que puedan satisfacerla. Sus necesidades pueden ser muy diferentes de las del amante, pero crean un valor: el valor de ese amor.

Para Grünewald el verbo era *pintar*. Pintar la vida de Cristo.

La empatía, llevada hasta el grado en que la llevó Grünewald, puede revelar un área de verdad entre lo objetivo y lo subjetivo. Los médicos y los científicos que trabajan actualmente en la fenomenología del dolor podrían estudiar esta obra. Las distorsiones de la forma y de las proporciones —la dilatación de los pies, el torso arqueado a la altura del pecho, el alargamiento de los brazos, la colocación de los dedos— describen exactamente la anatomía *sentida* del dolor.

No quiero sugerir con todo esto que en 1973 vi más cosas que en 1963. Vi las mismas, pero de otra manera. Eso es todo. Los diez años transcurridos no implican necesariamente progreso; en muchos sentidos representan una derrota.

El retablo está alojado en una sala alta con ventanas góticas, cerca de un río y de algunos almacenes. Durante mi segunda visita, yo estaba tomando algunas notas y de vez en cuando miraba al concierto de ángeles. La sala estaba desierta, a no ser por el vigilante, un viejo que se calentaba las

manos, cubiertas ya con guantes de lana, en una estufa portátil de aceite. Cuando levanté la vista tuve una clara conciencia de que algo se había movido o cambiado. Sin embargo, no había oído nada, y la sala estaba en completo silencio. Entonces vi lo que había cambiado. Había salido el sol. Muy bajo en el cielo invernal, entraba directamente por las ventanas góticas, de forma que las líneas de sus apuntados arcos se imprimían nítidamente en la blanca pared opuesta a ellas. Pasé la mirada desde la pared iluminada por las ventanas a la luz pintada en las tablas: la ventana pintada al fondo de la capilla en donde tiene lugar la Anunciación, la luz que se derrama por la montaña pintada detrás de la Virgen, el gran círculo de luz que cual aurora boreal envuelve a Cristo resucitado. En todos los casos, la luz pintada se mantenía como tal. Seguía siendo luz, no se desintegraba en pintura de colores. El sol se ocultó, y la pared blanca perdió las figuras que la animaban. El retablo mantuvo su resplandor.

Me di cuenta entonces de que todo el retablo trataba de la oscuridad y la luz. El inmenso espacio de cielo y de llanura que se extiende detrás de la Crucifixión, la llanura alsaciana cruzada por los miles de refugiados que huían de la guerra y la hambruna, está desierta y envuelta en una oscuridad que parece definitiva. En 1963, la luz de las otras tablas me pareció débil y artificial. O, más exactamente, débil y misteriosa. (Una luz soñada en la oscuridad.) En 1973, creí ver que la luz de aquellas tablas era coherente con la experiencia esencial

de la luz.

La luz solo es uniforme y constante en muy contadas circunstancias. (A veces, en el mar; a veces, en la alta montaña.) Normalmente, la luz es variada y cambiante. Las sombras la cruzan. Unas superficies la reflejan mejor que otras. La luz no es, como los moralistas quieren hacernos creer, el polo constantemente opuesto a la oscuridad. La luz resplandece en la oscuridad.

Observemos las tablas de la Virgen y el concierto de ángeles. Cuando no es absolutamente regular, la luz disloca las dimensiones regulares del espacio. La luz vuelve a dar forma al espacio tal como nosotros lo percibimos. Al principio, lo que está iluminado tiende a parecer más próximo que lo que está en la sombra. Se diría que por la noche las luces aproximan el pueblo hacia nosotros. Si examinamos este fenómeno más detenidamente, se vuelve más sutil. Toda concentración de luz actúa como centro de atracción imaginativa, de forma que uno, en su imaginación, lo mide todo *desde* esta, a través de las zonas de sombra y oscuridad. Y así hay tantos espacios articulados como concentraciones de luz. El lugar en el que uno está situado en cada momento establece el espacio primario de una planta arquitectónica. Pero lejos de allí se inicia un diálogo con todos los lugares iluminados, por muy lejos que estén, y cada uno propone otro espacio y una articulación espacial diferente. Todos los lugares brillantemente iluminados le incitan a uno a imaginarse en ellos. Es

como si el ojo que mira viera ecos de sí mismo allí donde quiera que se concentre la luz. Esta multiplicidad proporciona un tipo de gozo.

La atracción del ojo por la luz, la atracción del organismo por la luz como fuente de energía son algo básico. La atracción de la imaginación por la luz es algo más complejo, pues implica toda la mente y, por lo tanto, una experiencia comparativa. Los humanos respondemos a las diversas modificaciones físicas de la luz con cambios de humor infinitesimales, pero bien definidos: alegre o triste, esperanzado o temeroso. Ante la mayoría de las escenas, la experiencia de cada uno con respecto a la luz se divide en zonas espaciales de seguridad y de duda. La visión avanza de una a otra luz, como una figura que atraviesa el río de piedra en piedra.

Unamos las dos observaciones que acabamos de hacer: la esperanza atrae, brilla como un punto al que uno quisiera acercarse, desde el que uno quisiera medir todo lo demás. La duda no tiene centro y es ubicua.

De ahí la fuerza y la fragilidad de la luz de Grünewald.

Las dos veces que fui a Colmar era invierno, y en ambas ocasiones la ciudad estaba atenazada por el frío, ese frío que viene de la llanura y trae con él un recuerdo del hambre. En la misma ciudad, bajo unas condiciones físicas similares, vi de forma diferente. Es un lugar común que la significación de una obra de arte cambia con el tiempo. Por lo general, sin embargo, este conocimiento se utiliza para distinguir entre

“ellos” (en el pasado) y “nosotros” (en el presente). Tendemos a representar a *ellos* y sus reacciones ante el arte como parte de la historia, al tiempo que *nosotros* nos atribuimos una visión de conjunto que lo domina todo desde lo que consideramos su cumbre. La obra de arte que ha sobrevivido hasta nuestros días parece así confirmar nuestra posición superior. El objetivo de su supervivencia éramos nosotros.

Esto no es más que una ilusión. La historia no concede privilegios. La primera vez que vi el retablo de Grünewald estaba deseando situarlo históricamente. En términos de la religión medieval, la peste, la medicina, el lazareto. Hoy soy yo quien se ve obligado a situarse históricamente.

En un período de esperanza revolucionaria, vi una obra de arte que había sobrevivido y era una prueba de la desesperación del pasado; en una época que ha de ser sobrellevada como se pueda, veo que, milagrosamente, la misma obra nos ofrece un angosto paso a través de la desesperación.

Alberto Durero

1471-1528

Hace más de quinientos años del nacimiento de Durero. (Nació el 21 de mayo de 1471, en Núremberg.) Estos quinientos años pueden parecer mucho o poco tiempo, dependiendo del punto de vista o el humor de cada cual. Cuando parecen poco tiempo, sientes que es posible entender a Durero y mantener con él una conversación imaginaria. Cuando parecen mucho tiempo, el mundo en el que vivió y la conciencia que de él tenía el artista se sienten como algo tan remoto que no es posible diálogo alguno.

Durero fue el primer pintor obsesionado con su imagen. Nadie antes de él había pintado tantos autorretratos. Entre sus primeras obras se encuentra un autorretrato a grafito dibujado a los trece años. El dibujo no solo demuestra que era un prodigio, sino también que estaba convencido de que su aspecto era asombroso e inolvidable. Y, tal vez, una de las cosas que lo hacía asombroso era que parecía consciente de su propia genialidad. Todos sus autorretratos revelan un sentimiento de orgullo. Se diría que la mirada del genio que él mismo percibe en sus ojos es un elemento más de la obra maestra que se ha propuesto crear en cada caso. En esto sus autorretratos son la antítesis de los de Rembrandt.



Alberto Durero, *Autorretrato con abrigo de piel*, 1500.



Alberto Durero, *Autorretrato*, 1498.

¿Por qué se pinta un hombre a sí mismo? Uno de los motivos, entre otros muchos, es el mismo que el que lleva a cualquier persona a querer que la retraten. Para producir pruebas, unas pruebas que seguramente le sobrevivan, de que ha existido. Su mirada permanece; y el doble sentido de la palabra inglesa *look*, que significa tanto ‘aspecto’ como ‘mirada’, sugiere el misterio o el enigma contenido en esa idea. Su mirada interroga a quienes contemplamos el retrato intentando imaginar la vida del artista.

Al recordar estos dos autorretratos de Durero, uno conservado en Madrid y otro en Múnich, soy consciente de ser, junto con otros miles de personas, el espectador imaginario cuyo interés presupuso el pintor hace unos 485 años. Al

mismo tiempo, sin embargo, me pregunto cuántas de las palabras que escribo ahora habrían transmitido a Durero el significado que tienen hoy. Podemos aproximarnos tanto a su rostro, a su expresión, que resulta difícil creer que en realidad una gran parte de su experiencia no puede sino escapárseos. Situar a Durero históricamente no es lo mismo que reconocer su propia experiencia. Me parece importante señalar esto en vista de la autocomplacencia con la que se suele dar por supuesta una continuidad entre su tiempo y el nuestro. Autocomplacencia porque cuanto más se insiste en esa llamada continuidad, más tendemos, de un modo extraño, a felicitarnos por la genialidad de Durero.

Dos años separan las dos pinturas que obviamente representan al mismo hombre en dos estados de ánimo del todo diferentes. El segundo retrato, hoy en el Museo del Prado de Madrid, muestra al pintor, a los veintisiete años, vestido a la moda de los cortesanos venecianos. Parece seguro de sí mismo, orgulloso, casi príncipesco. Tal vez quiera hacerse un leve hincapié en el hecho de que está disfrazado, lo que nos viene sugerido, por ejemplo, por su mano enguantada. La expresión de sus ojos no concuerda con la gracia con la que lleva el tocado. Se diría que Durero está confesando a medias que se ha disfrazado para desempeñar un papel, el nuevo papel al que aspira. Pintó este autorretrato cuatro años después de su primera visita a Italia. Durante esta visita no solo conoció a Giovanni Bellini y descubrió la pintura veneciana,

sino que también llegó a darse cuenta de cuán independientes de espíritu y cuán respetados socialmente podían ser los pintores. Sus ropas venecianas y el paisaje de los Alpes que se ve por la ventana indican seguramente que la pintura hace referencia a sus experiencias juveniles en Venecia. Interpretado en unos términos absurdamente toscos, parece que la pintura estuviera diciendo: “En Venecia tomé la medida de mi propia valía, y espero que se me reconozca aquí en Alemania”. Desde su regreso había empezado a recibir importantes encargos por parte de Federico el Sabio, príncipe elector de Sajonia. Posteriormente trabajaría para el emperador Maximiliano I.

El retrato conservado en Múnich fue pintado en 1500. Muestra al artista vestido con un sombrío gabán ante un fondo oscuro. La pose, la mano que cierra el abrigo a la altura del pecho, la disposición del cabello, la expresión del rostro, o más bien la sacra carencia de ella, sugieren, conforme a las convenciones pictóricas de la época, una representación de la cabeza de Cristo. Y, aunque no se pueda probar, parece que la comparación era intencionada, o cuando menos Durero quería que pasara por la mente del espectador.

Su intención no debía de ser en absoluto blasfema. Era un hombre profundamente religioso y, aunque en cierto modo compartía la actitud renacentista con respecto a la ciencia y la razón, su religiosidad respondía a un tipo tradicional. En una época ya tardía de su vida admiró moral e

intelectualmente a Lutero, pero fue incapaz de romper con la religión católica. Esta pintura no puede estar diciendo: “Me veo como Cristo”. Sino más bien diría: “Por el sufrimiento que conozco aspiro a imitar a Cristo”.

Y, sin embargo, como en el otro retrato, hay también en este un elemento teatral. Al parecer, en ninguno de sus autorretratos llegó a aceptarse tal como era. La ambición de ser otra cosa, de ser algo más, interviene siempre. El único dato de sí mismo que aceptó de forma consistente fue el monograma con el que, a diferencia de cualquier otro artista anterior a él, firmó toda su producción. La gama de posibles personalidades que vería reflejadas cuando se miraba al espejo debía de fascinarle; a veces, la visión, como sucede en el retrato de Madrid, era extravagante; a veces, como en el de Mú-nich, llena de presentimientos.

¿Cómo puede explicarse la asombrosa diferencia entre estos dos autorretratos? En 1500, miles de personas en el sur de Alemania creían firmemente que se acercaban al fin del mundo. A las hambrunas y las pestes se sumaba el nuevo azote de la sífilis. Los conflictos sociales, que pronto conducirían a la Guerra de los campesinos alemanes, se intensificaban. Masas de trabajadores y campesinos dejaban sus hogares para convertirse en nómadas a la búsqueda de alimentos y venganza, y también de salvación el día en que la cólera de Dios cayera en forma de lluvia de fuego sobre la tierra, el sol desapareciera y los cielos se abrieran,

desplegándose como un pergamino.

Durero, a quien durante toda su vida había obsesionado la idea de la proximidad de la muerte, participaba del terror general. Fue en esta época cuando realizó para un público relativamente extenso, popular, su primera serie importante de xilografías. Y el tema de la serie era el Apocalipsis.

El estilo de estos grabados, por no hablar de la urgencia de su mensaje, constituye una prueba más de lo lejos que estamos hoy de la experiencia de Durero. Según nuestras categorías, parece una mezcla simultánea e incongruente de gótico, renacentista y barroco. Históricamente, lo vemos como el recorrido de todo un siglo. Para Durero, que veía acercarse el *fin* de la historia y alejarse el sueño de la belleza renacentista, tal como él la había imaginado en Venecia, el estilo de estos grabados debía de ser tan inmediato a ese momento y tan natural como el sonido de su propia voz.

No creo, sin embargo, que ningún acontecimiento específico sea la causa de la diferencia entre los dos autorretratos. Podrían haber sido pintados en el mismo mes del mismo año; se complementan; juntos forman una especie de arco que se alza ante toda la obra posterior de Durero. Sugieren el dilema, el marco de autocrítica en el que trabajaba como artista.

El padre de Durero fue un joyero húngaro que se había establecido en Núremberg, a la sazón un importante centro de comercio. Tal como lo exigían entonces las normas del

oficio, era un dibujante y grabador competente. Pero en sus actitudes y alcance nunca pasó de ser un artesano medieval. Lo único que tenía que preguntarse a sí mismo con respecto a su trabajo era el “cómo”. No se planteaba otras cuestiones.

A los veintitrés años, su hijo era ya el pintor europeo más alejado de la mentalidad del artesano medieval. Creía que el artista había de descubrir los secretos del universo si quería conseguir la Belleza. La primera cuestión en términos artísticos era el “adónde” (y también de una forma concreta en términos de viaje; viajaba siempre que podía). Durero nunca hubiera logrado este sentido de la independencia y la iniciativa si no hubiera ido a Italia. Pero, paradójicamente, llegó a ser mucho más independiente que cualquier pintor italiano, precisamente porque era un forastero sin una tradición moderna; la tradición alemana, hasta que él la cambiara, pertenecía al pasado. Él por sí solo constituyó la primera vanguardia.

Es esta la independencia expresada en el retrato del Museo del Prado. El que no la abraza por completo, el que parezca un atavío que uno puede probarse, puede explicarse por el hecho de que, a fin de cuentas, Durero era hijo de su padre. La muerte de este, en 1502, afectó al pintor en gran medida; estaba muy unido a él. ¿Creía que la diferencia entre él y su padre era algo inevitable y ordenado, o la veía más bien como una cuestión que dependía de su libre elección, una elección de la que no se sentía del todo seguro? Ambas

cosas probablemente, dependiendo del momento. El retrato de Madrid incluye ese sutil elemento de duda.

Su independencia, combinada con el estilo de su arte, debió de dar a Durero un sentimiento de poder inusual. Su arte se aproximó más a la recreación de la naturaleza que el de cualquier otro artista anterior a él. Su capacidad para representar un objeto debió de parecer entonces, como todavía lo parece hoy, milagrosa (no tenemos más que pensar en sus acuarelas de flores y animales). Solía decir que sus retratos eran *konterfei*, un término que pone de relieve el proceso de producir algo exactamente igual.

¿No era acaso su forma de describir o de recrear lo que tenía ante sí o veía en sueños similar, en cierto modo, al proceso por el que se decía que Dios había creado el mundo y todo lo que lo puebla? Tal vez se planteó esta cuestión. De ser así, no era un sentido de su propia virtud lo que le llevaba a compararse con la divinidad, sino su conciencia de lo que parecía ser su propia creatividad. Y, sin embargo, pese a esta creatividad, se veía condenado a vivir en un mundo lleno de sufrimiento, un mundo contra el que en definitiva su poder creativo no servía para nada. Su autorretrato caracterizado de Cristo es el retrato de un creador en el lado equivocado de la creación, un creador que no ha tenido parte en su propia creación.

La independencia de Durero como artista era a veces incompatible con su fe religiosa, todavía medieval en gran

medida. Estos dos autorretratos expresan los términos de dicha incompatibilidad. Pero esto no deja de ser una afirmación abstracta. Seguimos sin poder acceder a la experiencia de Durero. En una ocasión viajó durante seis días en una pequeña barca para examinar, como lo haría el científico, el esqueleto de una ballena. Al mismo tiempo, creía en los Jinetes del Apocalipsis. Consideraba que Lutero era un “instrumento de Dios”. Cuando se miraba al espejo, ¿cómo formulaba exactamente esa pregunta que se nos insinúa al contemplar su autorretrato y que planteada en su forma más sencilla sería “de qué soy yo el instrumento”? ¿Y cuál era su verdadera respuesta?

Miguel Ángel

1475-1564

Estiro el cuello para contemplar el techo de la capilla Sixtina y *La creación de Adán*: ¿crees tú también, como lo creo yo, haber soñado alguna vez con el toque de esa mano y el extraordinario momento de su retirada? Y ¡paf! Te imagino en tu lejana Galicia, restaurando en la cocina de tu casa la Virgen de la iglesia parroquial de una pequeña aldea. Sí, la restauración de aquí, en Roma, está bien hecha. Quienes protestaron no tenía razón. Y te diré por qué.

Ahora se ven con mayor claridad los cuatro tipos de espacio con los que jugó Miguel Ángel en este techo —el espacio del bajorrelieve, el espacio del altorrelieve, el espacio corporal de los veinte desnudos con los que soñaba como una bienaventuranza mientras pintaba tumbado boca arriba, y el espacio infinito de los cielos— y se percibe mejor que antes su extraordinaria articulación. Están articulados, Marisa, con la precisión de un maestro del billar. Y si el techo no estuviera bien restaurado, esto habría sido lo primero que se habría perdido.

También he descubierto algo más: salta a la vista, pero casi todo el mundo pasa de largo. Tal vez, porque el Vaticano impone mucho a la gente. Entre sus riquezas mundanas y su lista de castigos eternos, el visitante se siente empujado. Los castigos excesivos que prescribía la Iglesia y sus

excesivas riquezas eran en realidad complementarios. Sin el infierno, esas riquezas habrían parecido un robo. En cualquier caso, los visitantes llegados hoy desde todos los rincones del mundo están tan llenos de temerosa admiración que se olvidan de las “cositas” que tienen entre las piernas.



Miguel Ángel, *Pietà Rondanini*, 1564.

Pero no Miguel Ángel. Él las pintó, y las pintó con tanto amor que se transformaron en puntos focales, de modo que durante siglos, después de su muerte, las autoridades vaticanas ordenaron borrar subrepticamente o pintar encima de casi todos los sexos masculinos de la capilla Sixtina. Por suerte, quedaron unos cuantos.

En vida se le llamó “el genio sublime”. Asumió, en mayor medida aún que Tiziano y en el último momento histórico en que todavía era posible, el papel renacentista del artista como supremo creador. Su único tema fue el cuerpo humano, y para él, lo sublime de ese cuerpo se revelaba en el órgano sexual masculino.

En el *David* de Donatello, el sexo del joven ocupa discretamente su lugar —como el pulgar de una mano o un dedo del pie—. En el *David* de Miguel Ángel, el sexo es el centro del cuerpo, y el resto de las partes se someten a este con una especie de deferencia, como ante un milagro. Así de simple y así de hermoso. De una forma menos espectacular, pero no por ello menos evidente, lo mismo sucede con el sexo del Niño Jesús en su *Virgen de Brujas*. No se trataba de lujuria, sino de una forma de culto.

Dada esta predilección y dado el gran orgullo del genio renacentista, ¿cómo dirías tú que se imaginaba el paraíso? ¿No podría ser su paraíso la fantasía de que los hombres dieran a luz?

Todo el techo es realmente una representación de la

creación, y para él, en el último recodo de su deseo, la creación significaba que todo lo imaginable naciera, empujara y volara de entre las piernas de los hombres.

¿Recuerdas las tumbas de los Medici, las que tienen las figuras alegóricas del Día y la Noche, el Ocaso y la Aurora? Dos hombres reclinados y dos mujeres reclinadas. Las mujeres juntan modestamente las piernas. Los hombres las tienen abiertas y elevan las pelvis, empujando, como si esperaran un nacimiento. No un nacimiento de carne y sangre, ni, por supuesto, de símbolos. El nacimiento que esperan es el del misterio indescriptible y eterno que encarnan sus cuerpos. Y que emergerá de ahí, de entre sus piernas abiertas.

Y así está representado en el techo. Los visitantes que se mueven por el suelo de la capilla parecen figuras que acaban de caer de entre los pies y de debajo de las faldas de los profetas y las sibilas. Vale. Las sibilas son mujeres, pero no lo son aquí, no. Cuando te acercas son hombres ataviados con ropajes femeninos.

Más allá se encuentran las nueve escenas de la Creación y allí, sentados en las cuatro esquinas de cada una de ellas, se hallan esos desnudos masculinos sorprendentes, inmensos, contorsionados y anhelantes (los *ignudi*), cuya presencia parece tan difícil de explicar a los historiadores. Unos afirman que representan la Belleza Ideal. Pero entonces ¿por qué tanto esfuerzo, tanto anhelo y tanto trabajo? No; los veinte jóvenes desnudos representados allí arriba han concebido y

acaban de alumbrar todo lo visible y todo lo imaginable y todo lo que vemos en el techo. El amado cuerpo del hombre es allí arriba la medida de todas las cosas, incluso del amor platónico, incluso de Eva, incluso de ti.

En una ocasión, hablando del escultor del torso del Belvedere (50 a. C.), Miguel Ángel dijo lo siguiente: “Esta es la obra de un hombre que sabía más que la naturaleza”.

Y ahí reside el sueño, el deseo enmarañado, el patetismo y la fantasía.

En 1536, dos décadas después de haber terminado el techo de la capilla Sixtina, empezó el *Juicio final* en el gigantesco muro que se eleva detrás del altar, posiblemente la pintura al fresco más grande de Europa. Este fresco contiene innumerables figuras, todas desnudas y en su mayoría hombres. Otros escritores lo han comparado con las obras tardías de Rembrandt o de Beethoven, pero yo no estoy de acuerdo. Lo que yo veo es terror en estado puro, y el terror está íntimamente relacionado con lo que hay en el techo. El hombre sigue desnudo, pero ahora ya no es la medida de nada.

Todo ha cambiado. El Renacimiento y su espíritu están acabados. Se ha producido el Saqueo de Roma. Está a punto de aparecer la Inquisición. Allí donde se mire el miedo ha sustituido a la esperanza, y él se está haciendo viejo. Tal vez, la situación no era muy distinta a la de nuestro mundo hoy.

De pronto se me vienen a la cabeza las fotografías de

Sebastião Salgado: sus fotos de las minas de oro en Brasil y de los mineros de carbón de Bihar, en la India. Los dos artistas parecen espantados por lo que tienen que describir, y los dos muestran unos cuerpos tensados al máximo, a punto de romperse, pero que de alguna manera parecen soportar la tensión.



Sebastião Salgado, *Mariscadoras*, 1988.

Aquí acaba todo el parecido, pues las figuras de Salgado están trabajando, y las de Miguel Ángel están monstruosamente desocupadas. Su energía, sus cuerpos, sus grandes manos, sus sentidos han dejado de valer para nada. La humanidad se ha hecho estéril y apenas hay diferencia entre los salvados y los condenados. Ningún cuerpo sueña ya, por hermoso que

fuera en su día. Solo hay ira y penitencia, como si Dios hubiera abandonado al ser humano a la naturaleza y la naturaleza se hubiera quedado ciega. ¿Ciega? Finalmente, no es verdad.

Después de pintar el *Juicio final* vivió todavía dos décadas más sin dejar de trabajar. Y cuando murió, a los ochenta y nueve años, estaba esculpiendo una *pietà* en mármol, la inacabada *Pietà Rondanini*.

La madre que sostiene el desmadejado cuerpo del hijo está toscamente tallada en piedra sin pulimentar. Las dos piernas del hijo y uno de sus brazos están acabados y pulidos. (Tal vez son restos de otra escultura parcialmente destruida. Igual da: tal como es constituye un monumento a su energía y su soledad.) La línea divisoria, la frontera entre el mármol pulido y la tosca piedra, entre la carne y el bloque de piedra, se encuentra al nivel del sexo de Cristo.

Y el inmenso dramatismo de esta obra reside en el hecho de que el cuerpo está retornando y es amorosamente acogido en el bloque de piedra, en su madre. Es, al fin, lo contrario de un nacimiento.

Te envío la foto de Salgado con las mariscadoras de la ría de Vigo trabajando con la marea baja en un mes de octubre.

Tiziano

1485/1490-1576

Conversación por correo con su hija Katya Andreadakis Berger

Septiembre de 1991

Plaza de San Marcos, Venecia

John:

¿Qué me parece Tiziano? En una sola palabra en una postal: carne.

Un beso,

Katya.

Septiembre de 1991

Ámsterdam

Kut:

De acuerdo, carne. Lo primero que se me viene a la cabeza es la suya de viejo. ¿Por qué pienso inmediatamente en Tiziano viejo? ¿Por solidaridad, dada mi propia edad? No, no lo creo. Tiene que ver con el siglo que vivimos y la amargura de su experiencia, un siglo que siempre ha buscado la rabia y la sabiduría más que la armonía. Los Rembrandt tardíos, los últimos Goya, las últimas sonatas y cuartetos de Beethoven, los Tiziano de los últimos años... ¡Imagínate el impulso de un siglo cuyo maestro fuera el joven Rafael!

Pienso en los autorretratos que pintó a los sesenta y setenta años. O en su forma de representarse a los ochenta y tantos como el penitente san Jerónimo. (Tal vez este no es un autorretrato: es solo una suposición mía, pero tengo la sensación de que debía de estar pensando intensamente en sí mismo mientras lo estaba pintando.)

¿Y qué veo? Veo a un hombre cuyo aspecto físico impone, un hombre con autoridad. Uno no puede tomarse libertades con él. Con el decrepito Rembrandt de los últimos años habría sido fácil. Este otro, sin embargo, sabe cómo funciona el poder y ha ejercido el suyo. Ha convertido en una profesión —como las de general o embajador o banquero— el oficio de pintor. Fue el primero que lo hizo. Y posee esa confianza que suele acompañar al profesional.

Y también tiene una confianza pictórica. En sus últimas obras fue el primer europeo que exhibió —en lugar de ocultarlos o disimularlos— los gestos de la mano al extender el pigmento en el lienzo. De este modo dio a la pintura una nueva confianza física: el movimiento de la mano y del brazo que pintan adquiere una expresividad propia. Otros artistas, como Rembrandt o Van Gogh o Willem de Kooning, seguirán su ejemplo. Al mismo tiempo, su originalidad y su audacia nunca fueron irreflexivas. Su actitud hacia todo lo que le rodeaba en Venecia era realista.

Y sin embargo, sin embargo..., cuanto más observo su forma de pintarse, más veo en ella a un hombre asustado. No

un cobarde, no es eso lo que quiero decir. No corre riesgos, pero tiene valor. No suele mostrar su miedo, pero no puede remediar rozarlo con los pinceles. Se percibe sobre todo en sus manos. Son unas manos nerviosas como las de un prestamista. Pero su miedo, creo yo, no tenía nada que ver con el dinero.

¿Miedo a la muerte? La peste hacía estragos en Venecia. ¿Miedo a ser juzgado? ¿Un miedo que le llevaba al arrepentimiento y la penitencia? Podría ser cualquiera de ellos, pero son todos demasiado generales para ayudarnos a comprenderlo o a aproximarnos a él. Llegó a ser muy viejo. El miedo le acompañó durante muchos años. Y un miedo que dura tanto se transforma en duda.

¿Qué fue lo que le hizo dudar? Sospecho que estaba íntimamente relacionado con Venecia, con la forma característica de riqueza, de comercio y de poder de la ciudad. Todas las cuales, como tú bien dices, tenían que ver con la carne.

Un beso,
John

21 de septiembre de 1991
Giudecca, Venecia

John:

Mientras visitaba la exposición, me crucé varias veces con un viejo, que a ratos seguía mis pasos y a ratos desaparecía de mi vista hasta que volvía a encontrarlo a mi lado. Iba solo,

masculando para sí.

La primera vez que reparé en él, volvía de una de las últimas salas y se dirigía con paso decidido hacia el cuadro de *Cristo con la cruz a cuestas*. Y allí se detuvo a mi lado.

—Uno usa la pintura para cubrirse, para abrigarse...
—dijo de pronto.

Al principio me molestó y lo miré con enfado, pero él siguió como si nada.

—Jesús lleva la cruz, y yo, yo llevo el arte de la pintura, lo llevo como una prenda de lana.

Me había ganado para su causa. Ahora se dirigía hacia el *Descenso en la huida a Egipto*. Debí de molestarlo sin darme cuenta, porque parecía enfadado y escupía palabras inconexas.

—¡El pelo, bahl El pelo en mi pintura... tonterías... tonterías....

Junto al *Caballero inglés*, habló directamente con el retratado, metiendo la nariz en el cuadro.

—Primero te pinté completamente vestido y luego hice una pintura de la piel de un animal.

No necesitó volverse para saber que lo seguía, y cuando

pasamos un grupo de visitantes que escuchaban al guía, me dijo torciendo la boca, como si fuera un chiste.

—Perros, conejos, ovejas, todos tienen un pelo que los abriga, y yo quiero imitarlos con mis pinceles.

Cuando volvió a hablar, no sin cierto orgullo, no sé si se refería al retrato de un cardenal o al *Retrato de un caballero* (Tommaso Mosti).

—¡Nadie ha pintado mejor la barba masculina! —dijo. Parece tan suave como el pelo de los monos.

Lo perdí de vista. Poco después empezó a sonar la alarma del museo. Dado que mi amigo (para entonces ya nos habíamos sonreído varias veces) sabía poco sobre las costumbres y las normas de las exposiciones de arte modernas, pensé en él inmediatamente. Y no bien lo hice, vi a uno de los vigilantes jurados hablando con el anciano y mostrándole la distancia reglamentaria que se ha de respetar delante de los cuadros. Mi viejo decía:

—Seguramente se da cuenta de que el terciopelo, seguro que se da cuenta, de que el terciopelo es mi tejido favorito y que no puedo resistirme a tocarlo.

A partir de ese momento decidió quedarse conmigo. Me siguió de un lado al otro. Continuaba con su monólogo, sin

embargo, y en ningún momento pretendió entablar ninguna conversación.

Cuando estaba contemplando la *Dánae*, me arrastró bruscamente hacia el *Autorretrato* de Berlín.

—Es una pena que no los hayan puesto en la misma sala —dijo. El vello corporal, el cabello, las plumas, nadie puede desnudarse más... Lavo y lavo mis colores hasta que parecen el pelo de un animal. Trabajando y trabajando los ropajes se puede hacer que parezcan usados, sedosos, ceñidos, casi como la carne.

Tras este esfuerzo de palabras, pareció un poco descorazonado. En media hora no volvió a decir nada. Frente a *Venus* y *Adonis*, se limitó a verificar que yo estaba estudiando correctamente la pintura. Por mi parte, yo mostraba mi admiración abriendo unos ojos como platos, quedándome con la boca abierta.

Parecía que había terminado.

Ante *El castigo de Marsias* volvieron a chisporrotear sus palabras:

—Cuando se desuella un animal se toca la verdad de la carne.

Delante de *La piedad*, se sentó. Creo que estuvo un buen rato sentado. Al principio no sabía si esperar, si saludarlo o

contarle mis impresiones. Me hizo una seña para que me acercara. No cabía duda de que sabía que sus observaciones sobre el pelo animal me habían impresionado, pues en lugar de hablarme de esa famosa mano misteriosa que se alza suplicante hacia la imagen del santo —la mano en la que él tenía la vista fija— continuó con lo mismo y repitió:

—El pelo es al cuerpo lo que la pintura es para el mundo.

Luego, con una risa que parecía salirle del fondo del alma, añadió algo que me recordó a ti:

—Puedes hundirte en él, puedes mirar bajo él, puedes levantarlo, puedes tirar de él, pero no intentes afeitarlo. ¡Volverá a salir!

Antes de alejarme de él para siempre, tuve una clara imagen de mi propio cuerpo tendido desnudo en un lienzo de la exposición; del musgo debajo de mí, del perro que tenía al lado, de mis contornos, apenas separables del paisaje que me rodeaba. Un paisaje por el que mucho después podría haber andado Courbet. Con la hierba, las nubes y el barro, mi carne habría pasado a formar parte de la piel de la tierra.

Besos,
Katya

Octubre de 1991
Alta Saboya

Kut:

Todo lo que dices sobre el pelo me ha hecho pensar en sus perros. ¿Por casualidad, llevaba un perro tu anciano?

Creo que le gustaban los perros. Tal vez lo calmaban o lo animaban. ¿Eran testigos? Testigos de los que se podía fiar. Testigos mudos, mudos. Tal vez, a veces, sucedía que mientras pintaba con la mano derecha, con la izquierda acariciaba ferozmente a uno de sus perros: el pelo animal cual compañía para sus dedos, y el perro inclinándose a un lado y otro al ritmo de su mano.

En su época, incluir perros en los cuadros era una moda. Se los puede ver en Rubens, en Velázquez, en Veronese, en Cranach, en Van Dyck... Entre otras cosas, eran una especie de mensajeros entre los hombres y las mujeres. Embajadores del deseo. Representaban (dependiendo de su tamaño y de su raza) tanto la feminidad como la virilidad. Eran casi humanos —o participaban de la intimidad de los humanos—, y, sin embargo, eran inocentes. También eran cachondos, pero nadie podía mirarlos con desaprobación porque, al fin y al cabo, solo eran perros.

Los vemos en muchos de sus cuadros. En los retratos de hombres y mujeres, y en las obras de temas mitológicos. Pero en ninguno de una forma tan extraña como en el *Niño con perros*, una de sus pinturas tardías. No hay en toda la obra de Tiziano un cuadro semejante, y yo me inclino por la

opinión de aquellos expertos que desechan la idea de que se trata de un detalle tomado de un lienzo mayor. Lo que vemos es más o menos lo que tu viejo quería que viéramos. Un chico —¿cuántos años crees que tiene? ¿Tres? ¿Cuatro como máximo?—, solo en un oscuro entorno junto a dos perros y dos cachorrillos (¿de unas cuatro semanas?). El niño agarra al perro blanco —que, creo yo, es macho—, como refugiándose en él. La perra es la única que mira al espectador, y los cachorros hunden la nariz en el pelo de la madre en busca de los pezones.

Pese a la penumbra, la escena es sosegada, calma, *comblé*, como dicen los franceses. Nadie necesita nada más.

Los perros son la familia del chico. Yo incluso diría que son sus padres. Las piernas del chico y las dos patas visibles del perro blanco parecen las cuatro patas de una misma mesa: son prácticamente intercambiables. Todos esperan, lo que equivale a decir que están vivos.

¿No es la espera la principal ocupación de los perros? Una ocupación aprendida, tal vez, dada su proximidad con los humanos. Esperar al siguiente acontecimiento, la siguiente llegada. En este caso, se diría que el último acontecimiento importante ha sido el parto. Unos cachorros y un niño nacidos a esta perra vida. Nacidos para esperar a la muerte. Pero mientras tanto hay calor, leche, el pelo animal lleno de misterio y ojos sin palabras.

El viejo buscaba, sin duda, tu comprensión. No, no tu

comprensión; buscaba tu interés. Porque si te interesaba, posarías para él, y él quería pintarte. Pintando a las mujeres olvidaba su duda. Pero con cada olvido aumentaba su inquietud. Todas las mujeres que pintó —desde Ariadna a la Magdalena— representaban esa inquietud, una inquietud que nada tenía que ver con las mujeres. Cada una de ellas le consolaba y, al mismo tiempo, aumentaba su inquietud.

El cuadro del niño con los perros funciona como un consuelo. Es una pintura dulce. Es una pintura que habla de un tipo de dicha. Los cachorros han descubierto la dicha que encierra el tacto del pelo de su madre, una dicha que Júpiter nunca encontrará con Dánae ni Dánae con Júpiter. Mientras tanto, los otros tres (el niño y los perros adultos) esperan... Y los dos perros que miran, esperando, son los cómplices del viejo pintor. Son lo más parecido que ha podido encontrar a lo que ha soñado pintar y a aquello con lo que pinta.

Besos,
John

Noviembre de 1991
Atenas

John:

Intento buscar una respuesta a la pregunta: ¿por qué pintaba Tiziano? Y solo oigo una palabra que emerge del caos completo de la materia, como del fondo de un pozo.

Deseo. Su deseo (como corresponde a un pintor eminentemente viril) consistía, si no en ocupar las apariencias, al menos, en penetrar y perderse en la piel de las cosas. Pero siendo humano y pintor, se topó con la imposibilidad de hacerlo: el corazón de la naturaleza, el animal dentro del humano, el pellejo del mundo, nunca se dejan atrapar y, sobre todo, son irrepetibles, imposibles de reproducir. Y por eso, durante algún tiempo, como muchos de sus contemporáneos, utilizó su destreza para mostrar que todo era vanidad, *vanitas vanitatis*: la belleza, la riqueza, el arte.

En sus cuadros, las mujeres —o más bien esas mujeres sencillas e inocentes— constituyen un recordatorio implacable de su impotencia artística, de su derrota. ¡Él, que era un maestro! ¿Podría ser, tal vez, que las mujeres encarnaran esa duda de la que tú hablas? Desnudas, los colores de su carne parecen dispuestos para hundirte en ellos. No hay otros cuerpos femeninos pintados que pidan como lo hacen los suyos ser tocados, abrazados, como *María Magdalena* presionando su mano contra el cabello sobre su pecho. Pero, como el resto de los cuerpos pintados por todo el mundo, los de Tiziano tampoco pueden tocarse ni te puedes sumergir en ellos.

Poco a poco, Tiziano llegó a comprender que en la impotencia misma de su arte (ese arte que subrayaba continuamente la virilidad de los hombres que representaba) podría esconderse un milagro. En lugar de representar la textura

del pellejo del mundo, podría utilizar los pelos y las cerdas de sus pinceles para retorcerle los miembros. Incapaz de reproducir, podía transformar y transfigurar. En lugar de ser el esclavo de las apariencias, obligado a lamerles los pies, podría imponerles su voluntad. Producir brazos o manos que no podrían haber existido nunca. Doblar los miembros contra su propia natura. Emborronar los objetos hasta hacerlos irreconocibles. Hacer temblar los contornos de modo que llegaran a representar la materia sin contenerla. Negar la diferencia entre los cuerpos y los cadáveres. (Pienso aquí en su última *pietà*.)

Amontona en un mismo hilo de pensamiento, un tanto abstracto, por otro lado, cuestiones relativas al poder, al prestigio, incluso a los perros. La verdad es que el arte de Tiziano es en sí mismo intocable, inviolable. Te llama a gritos y luego te impide que te aproximes. Nos deja siempre con la boca abierta.

Besos,
Katya

Diciembre de 1991
París

Kut:

Vanitas vanitatis. En 1575, la peste hizo estragos en Venecia, matando casi a un tercio de su población. El viejo Tiziano murió a consecuencia de la peste en 1576, próximo ya a

cumplir cien años. También murió su hijo. Tras la muerte de ambos, su casa en el Biri Grande, llena de cuadros y objetos preciosos, fue saqueada. Y al año siguiente, un incendio en el Palacio Ducal destruyó obras suyas, junto con otras de Bellini, Veronese y Tintoretto.



Tiziano, *Niño con perros*, 1570-1575.



Tiziano, *El desollamiento de Marsias*, 1570-1576.

Te veo hoy, no en la plaza de San Marcos, sino en la terraza de tu piso en Atenas. En Gyzi, donde todas las ventanas se miran y hay ropa tendida entre los cables del teléfono y los hibiscos florecidos. Tal vez Atenas sea las antípodas de Venecia. Seca, improvisada, ingobernable. Una ciudad de comerciantes, de héroes nacionales y de viudas de héroes, en la que nadie se disfraza.

Y yo te escribo desde un barrio del extrarradio parisino. He estado en el mercadillo dominical. Había parejas de

jóvenes, pálidos, mal vestidos para la lluvia, en vaqueros, con el pelo tieso de laca, llenos de acné urbano, dándose la mano, empujando cochecitos de niño, bromeando en argot, todos ellos con su receta personal para la felicidad, una receta escueta, con el colmillo retorcido. Y mirándolos, me pregunté: ¿qué pensarían ellos de *El desollamiento de Marsias*? Quién sabe. Todo el mundo vive sus propias leyendas.

En *El desollamiento de Marsias*, un perrito faldero lame las gotas de sangre que caen al suelo debajo del cuerpo suspendido. A la derecha se ve otro perro, sujeto por un niño que se parece mucho al del cuadro de los cachorros.

La leyenda cuenta que Marsias, el artista sátiro, participó en un concurso musical con el dios Apolo. La condición acordada era que el ganador podía hacer lo que quisiera con el perdedor, y Apolo escogió desollar vivo al sátiro. Hay algunas interpretaciones alegóricas convincentes, pero lo que me interesa es por qué escogió este tema nuestro anciano. La razón de su elección tiene mucho que ver con lo que te dijo en la exposición. Por definición, los sátiros eran unas criaturas que demostraban hasta qué punto la piel se parecía al pelo animal, y cómo ambos eran la cobertura externa de un misterio. Un tipo de vestimenta que no se podía desabrochar, salvo con un cuchillo asesino.

Los dos hombres representados en el lienzo de Marsias, con sus afilados cuchillos y su precisión (he visto muchos campesinos desollando cabras con exactamente los mismos

gestos), son los precursores de Lucio Fontana y de Antonio Saura, quienes, ya en nuestro siglo, rasgaban los lienzos que pintaban en busca de lo que había detrás de la piel de estos, al fondo de la herida.

Pero incluso después de haber aceptado e interpretado el tema, uno se encuentra con algo aún más sorprendente. La escena (que en la vida real podría ser una espantosa escena de tortura) está bañada con una luz dulzona y una atmósfera de elegíaca complacencia.

Exactamente esa misma atmósfera se aprecia en el lienzo de *Ninfa con pastor*, pintado por la misma época. Pero este último es una escena de amor, y en ella el pastor toca la flauta que le costó la vida a Marsias.

Búscalo en Atenas y pregúntale qué quería decir.

Debe de ser ahora el tiempo de las granadas.

Besos,

John

Enero de 1993

Atenas

John:

Has adivinado bien, es el tiempo de las granadas. Ahora mismo tengo una frente a mí. Reventada y abierta por la fuerza centrífuga de su propia madurez. Él habría podido pintar su vívida sangre y su carne granulosa, salvo que es algo demasiado exótico, demasiado oriental para él. Le pega más

el hueso de un melocotón. Muy ampliado y aplanado, en realidad veo ese hueso como fondo de sus cuadros, como una especie de revestimiento del lienzo.

Me preguntas si paseando por Atenas me he encontrado con el anciano. Lo busqué. Examiné los muros más ásperos, esperando encontrar su sombra en esa aspereza. Miré a través de las ventanas más opacas, por si se escondía detrás. Toqué todos los tipos de tela que salieron a mi encuentro, tal vez se cubría el cuerpo con ellas. Todo en vano.

Creo que nunca volveré a verlo con la forma de un anciano. En Venecia sencillamente se había puesto uno de sus muchos disfraces. Al igual que Zeus se transformó en lluvia dorada para tomar a Dánae, mi viejo se transforma continuamente, conforme a las circunstancias, el lugar y el deseo.

Si se me aparece aquí, será en las toscas tapias y muros oscurecidos por el sucio aire de Atenas, o en la tierra —seca, ligeramente humedecida por la lluvia—, o en una nube en el cielo, algodonosa, apelotonada, gris; o en el estruendo de una moto que pasa, pedorreando, tosiendo, escupiendo.

A cada ocasión sé que es él, pues siempre me dice lo mismo y con la misma voz. “Rasca, rasca —dice—, rasca todo lo que puedas rascar”. Y la palabra bulle en las profundidades de su garganta.

Oí su voz casi todos los días durante los seis meses que tuve que guardar cama en Gyzi. En la pared, al lado de la cama, había un gran póster (todavía está allí) de su cuadro de

Dánae. Durante las horas interminables, podía mirar por la ventana, que daba a otra ventana tras la cual se estaba vi- viendo otra vida, o podía ver la televisión (tras la cual se fin- gía que se vivían otras vidas), o podía contemplar esa pin- tura: una mujer, desnuda, siempre la misma, recostada sobre unos almohadones, con una sábana bajo su cuerpo.

Una mujer pintada como desde dentro y solo luego ves- tida con su propia piel. Lo contrario de lo que hizo Goya cuando desnudó a la Maja. El viejo Tiziano se introdujo pri- mero en el lienzo —o se situó tras él—, y desde allí fue abriéndose camino hasta la superficie visible del cuerpo. En el caso de ambos pintores, esto se hace patente en la forma de los pechos. En el cuadro de Tiziano, uno tiene que imagi- narse que está dentro del cuerpo para sentir la plenitud del pecho derecho de la figura: su sombra es sugerida de manera tan sutil que resulta imperceptible a menos que uno la sienta desde dentro. Pero ello hace al conjunto más real, más vi- brante, más deseable.

Mientras que en Goya, la protuberancia, la turgencia, es demasiado clara, está demasiado realzada por un corsé que ha desaparecido, es demasiado visible, y, por consiguiente, aunque parezca extraño, demasiado poco carnal. ¿No?

Mi viejo Tiziano estaba ávido. Ávido de dinero, de muje- res, de poder, de años que vivir. Envidiaba a Dios. Estaba fu- rioso. Así que empezó a imitarlo. Y no se limitó a reproducir,

como tantos otros pintores, la apariencia de las cosas creadas por Dios, sino que empezó a darles a estas cosas, como lo había hecho Dios, una piel, un pelo, grasa, una epidermis, unos pliegues, arrugas. (O todo lo contrario. Quitó lo que cubría la carne, como en *El desollamiento de Marsias*; lo raja para demostrar la depuración de su arte de la carne.)

Ningún otro artista se aproxima tanto a hacernos creer en la vida palpitante de lo que pinta. Y lo consigue no solo copiando de la naturaleza, sino igualmente con su conocimiento de cómo manipular el cerebro del espectador. Sabe dónde localizamos *nosotros* la vida, el calor, la ternura de los cuerpos que pinta. Tiziano trabajaba como Shakespeare. Ante cualquiera de las obras de ambos tienes la impresión de que un brazo o una palabra pueden decirlo todo porque, como los magos, sabían exactamente dónde le gusta ahogarse al espíritu humano. En cierto modo, son más grandes que Dios, pues lo saben todo de sus semejantes, hombres y mujeres. De ahí su venganza.

Me imagino un cuadro que podría haber pintado él, de la misma forma que tú te inventaste una vez un Frans Hals. Representaría la creación de Eva a partir de una costilla de Adán. La carne saliendo de la carne. Dios poniendo sus manos en la materia y dando vida a otra vida. El escenario sería un bosque con muchos troncos y mucho musgo. Dos formas inertes, desnudas en el barro, cuya sustancia parece viva. Finalmente, el acto de pintar, continuamente repetido

como una forma de fornicación, se convierte en un cuerpo. No como en el caso de Pigmalión, cuyo cuerpo es mármol puro. Aquí se convierte en un cuerpo junto con todo lo que puede ser obsceno a veces. Eva nacida de Adán como el universo nació de Dios, o la pintura nacida de Tiziano; como la vida puede nacer del arte, como yo nací de ti, y Chloe de mí.

Así que he de decirte que a mí viejo lo veo por todas partes, incluso en tu propia nieta, que es más bonita que la luz, más dulce que el fuego, más suave que el agua. Ella ya ha vencido a nuestra muerte...

Un beso,
Katya

19 de enero de 1993
Tren de Ginebra a París

Kut:

¿Podría ser que toda la carne fuera femenina, incluso la carne de los hombres?

Tal vez lo que es específicamente masculino son las fantasías, las ambiciones, las ideas, las obsesiones. ¿Podría ser femenina su carne? ¿Esperan los hombres ver esto en el Marsias?

En el *Entierro de Cristo*, el cuerpo de Cristo palpita desde el interior de la misma manera que el de Dánae, pero lo que evoca es compasión, en lugar de deseo. La compasión y el deseo, los dos son carnales. Los dos inquietan a lo que ha

nacido de la manera más inmediata que uno se pueda imaginar. Los dos conducen a un tipo de caricia similar.

Besos,
John

Febrero de 1993
Atenas

John:

Tiziano, el pintor de la carne y las entrañas, de sus ruidos y humores. El pintor del pelo y de la bestia domada que habita dentro del hombre. El pintor de la piel como una entrada o una salida, como la brillante superficie del agua para el buzo, la superficie a la que vuelve después de haberse sumergido en los abismos del cuerpo y sus órganos ocultos, la superficie a la que vuelve tras hacerse con el secreto de *la personalidad*. (Fíjate en que en sus retratos de caballeros se nos transmite mucho de su vida interior.)

¡Pues claro que no! ¡La carne no es solo femenina! El que a lo largo de los siglos las mujeres nunca hayan dejado de ser deseadas, el que los hombres las deseen siempre, se debe, en parte, a una pequeña mentira, tan vieja como el mundo, según la cual toda la carne es femenina. No es más que una convención en virtud de la cual los hombres usan los cuerpos de las mujeres para expresar sus propios deseos pasivos, su deseo a abandonarse, a tenderse, anhelantes, en una carne. Los hombres han *delegado* en las mujeres este aspecto

del deseo. El cuerpo de la mujer se ha convertido no solo en el objeto, sino también en el embajador, del deseo masculino. O, más bien, del deseo sin más, al margen del género. La piel del hombre —¿te has fijado alguna vez?— cuando es suave lo es mucho más que la de las mujeres.

Tiziano fue un pintor de la carne que ordena, más que de la que invita. “Tómame”. “Bébeme”, ordena esa carne. Puede que se disfrazara para mí de anciano o de perro, pero también se disfrazó de mujer en muchas ocasiones. ¡Tiziano como María Magdalena o Afrodita!

Y aquí nos aproximamos a algo en lo que se basa su fuerza: se ponía el disfraz de todo lo que pintaba. Intentaba estar en todas partes. Competir con Dios. Quería crear con su paleta de pintor ni más ni menos que la vida, y gobernar el universo. Y su desesperación (la duda sobre la que tú te preguntabas) es que no podía, como Pan, *serlo todo*. Solo podía crear pinturas y disfrazarse. Temía ser solo hombre, no ser un dios además, y también mujer, y un bosque, y la bruma, y un montón de tierra. ¡Temor a ser solo hombre!

El pecho de Dánae —tan maravilloso, tan sugerente y tan intangible— revela, de una vez y al mismo tiempo, todos los límites y todos los triunfos de su creación pictórica cuando se la compara con la de Dios.

Besos,
Katya

Hans Holbein el Joven

1497/1498-1543

“Cuando alguien está muerto, lo sabes a una distancia de doscientos metros”, dice Francisco de Goya en una obra que escribimos hace algún tiempo, y continúa: “La silueta se queda fría”.¹

Quería ver el cuadro del Cristo muerto de Holbein. Lo pintó en 1552, a la edad de veinticinco años. Es largo y estrecho, como la losa de una morgue, o como una predela, aunque parece que la pintura nunca formó parte de ningún altar o retablo. Cuenta la leyenda que el modelo en el que se basó Holbein fue el cadáver de un judío ahogado en el Rin.

Me habían hablado mucho del cuadro, había leído sobre él, y no poco de las palabras del príncipe Michkin, el personaje de *El idiota*, de Fiódor Dostoyevski. “¡Ese cuadro! —repuso el príncipe—. ¡Ese cuadro! Yo creo que examinándolo puede llegarse a perder la fe”.

A Dostoyevski debió de impresionarle tanto como al príncipe Michkin, pues hace decir a Hipólito, otro personaje de *El idiota*: “Supongamos que el Señor hubiera visto este cuadro un día antes de su agonía, ¿habría sido capaz de dirigirse, de la manera en la que se dirigió, a su crucifixión y muerte?”.

Holbein pintó una imagen de la muerte, sin signo alguno de redención. Pero ¿qué efecto produce exactamente en el espectador?

La mutilación es un tema recurrente en la iconografía cristiana. Las vidas de los mártires, santa Catalina, san Sebastián, san Juan Bautista, la Crucifixión, el Juicio Final. El asesinato y la violación son temas comunes en las representaciones de la mitología clásica.

Frente al *San Sebastián* de Antonio Pollaiuolo, en lugar de horrorizarse (o convencerse) viendo las heridas, los miembros desnudos de los ejecutores y del ejecutado seducen al espectador. Frente al *Rapto de las hijas de Leucipo* de Rubens, uno piensa en noches de amor compartido. Esta suerte de prestidigitación por la cual una serie de apariencias sustituye a otra (el martirio se transforma en una escena del Olimpo; la violación, en un acto de seducción) reconoce, sin embargo, un dilema original: ¿cómo se puede hacer visiblemente aceptable la brutalidad?

La cuestión se inicia en el Renacimiento. En el arte medieval, el sufrimiento del cuerpo estaba supeditado a la vida del alma. Y esto era un artículo de fe que el espectador aportaba a la imagen; la imagen en sí no tenía que demostrar la vida del alma. Gran parte del arte medieval es grotesco; es decir, nos recuerda que lo físico no tiene valor. El Renacimiento idealiza el cuerpo y reduce la brutalidad al gesto. (En las películas del Oeste se da una reducción parecida: pensemos en John Wayne o Gary Cooper.) Las imágenes de la brutalidad resultante (Pieter Brueghel el Viejo, Matthias Grünewald, etc.) eran marginales a la tradición renacentista de presentar

armónicamente los dragones, las ejecuciones, la crueldad y las masacres.

Goya es el primer artista moderno por su inquebrantable manera de tratar, a principios del siglo XIX, el horror y la brutalidad. Sin embargo, quienes optan por contemplar sus grabados no optarían nunca por contemplar los cuerpos mutilados representados en ellos con tanta fidelidad. Así que nos vemos obligados a volver a la misma cuestión, que podría formularse de este otro modo: ¿cómo funciona la catarsis en las artes visuales, si es que funciona?

La pintura es distinta de las demás artes. La música, por naturaleza, trasciende lo particular y lo material. En el teatro, las palabras redimen a los actos. La poesía habla a las heridas, pero no a los torturadores. Con lo que trata calladamente la pintura, sin embargo, es con las apariencias, y es raro que los muertos, los heridos, los vencidos o los torturados *parezcan* hermosos o ilustres.

¿Puede dar pena un cuadro?

¿Cómo se hace visible la pena?

¿Nace, tal vez, al contemplar el cuadro?

¿Por qué unas obras causan pena y otras no? No creo que sea una cuestión de pena. Una chuleta de cordero pintada por Goya se acerca más a la compasión que una masacre de Eugène Delacroix.

¿Cómo funciona entonces la catarsis?

No funciona de ninguna manera. Las pinturas no ofrecen

catarsis alguna. Ofrecen otra cosa, parecida, pero distinta.

¿Qué?

No lo sé. Por eso quiero ver el Holbein.

Creíamos que el Holbein estaba en Berna. Llegamos entrada la tarde y descubrimos que estaba en Basilea. Como acabábamos de atravesar los Alpes en moto, los cien kilómetros suplementarios hasta esa ciudad nos parecieron demasiados. A la mañana siguiente visitamos, en su lugar, el museo de Berna.

Es un museo diáfano, bien iluminado, que recuerda a una de esas naves espaciales que aparecen en las películas de Stanley Kubrick o de Andréi Tarkovski. Los visitantes tienen que pegarse la entrada en la solapa. Fuimos de sala en sala. Un Courbet con tres truchas, de 1873. Un Monet con un río helado, de 1882. Un Braque cubista temprano con unas casas de L'Estaque, de 1908. Una canción de amor con luna nueva, de Paul Klee, de 1939. Un Rothko, de 1963.

¡Cuánto valor y cuánta energía hicieron falta para luchar por el derecho a pintar de maneras distintas! Y hoy, esos cuadros, todos ellos resultado de esa lucha, cuelgan pacíficamente al lado de las obras más conservadoras: reunidas y envueltas todas en el agradable aroma de café que llega desde la cafetería, contigua a la librería.

¿Qué se dirimía en esas batallas? La respuesta más simple: el lenguaje pictórico. Ninguna pintura es posible sin un

lenguaje pictórico. No obstante, con el nacimiento de la modernidad, tras la Revolución francesa, el uso de cualquier lenguaje fue siempre algo muy controvertido. Las batallas se libraban entre los custodios de la tradición y los innovadores. Los custodios pertenecían a las instituciones respaldadas por una clase dirigente o una élite que necesitaba que las apariencias se representaran de tal manera que sustentaran la base ideológica de su poder.

Los innovadores eran rebeldes. Dos axiomas hemos de tener aquí presentes: la sedición es por naturaleza gramaticalmente incorrecta; el artista es el primero que se da cuenta de que un lenguaje determinado miente. Iba por la segunda taza de café y seguía haciéndome preguntas sobre el cuadro de Holbein, que estaba a cien kilómetros de este museo.

Hipólito, en *El idiota*, continúa diciendo: “Cuando miras este cuadro, te imaginas que la naturaleza es un monstruo, mudo e implacable. O, más bien —por inesperada que pueda ser, esta comparación se acerca más a la verdad— te imaginas la naturaleza como una inmensa máquina moderna, inexorable, muda, que arrebatava, aplastaba y se tragaba a un gran Ser, un Ser sin precio, que por sí solo vale lo que toda la naturaleza...”.

¿Impresionó tanto el cuadro a Dostoyevski porque era lo opuesto a los iconos? El ícono redime mediante la oración, con los ojos cerrados, a la que invita. ¿Es posible que el valor de no cerrar los ojos ofrezca otro tipo de redención?

Me encontré frente a un paisaje pintado a principios de siglo XX por una artista llamada Caroline Müller: *Chalés alpinos en Sulward, cerca de Isenflushul*. El problema de pintar montañas es siempre el mismo. La técnica (igual que nosotros) resulta empequeñecida por la propia montaña, de modo que esta no vive; se limita a estar ahí, como la tumba de un antepasado lejano, gris o blanca. Las únicas excepciones europeas que conozco son J. M. W. Turner, David Bomberg y el pintor berlinés contemporáneo Werner Schmidt.

En el lienzo, por otro lado bastante soso, de Caroline Müller, tres pequeños manzanos me dejaron sin aliento. Esos árboles habían sido vistos. Era algo que todavía se sentía ochenta años después de haber sido pintados. En aquel trocito del cuadro, el lenguaje pictórico utilizado no era un lenguaje pictórico sencillamente logrado o consumado, se había hecho urgente.

Todo lenguaje aprendido tiende a cerrarse, a perder su poder de significación original. Cuando sucede esto, se dirigen a la mente cultivada, pero dejan a un lado la existencia de las cosas y de los acontecimientos.

“Palabras, palabras, palabras sin más, al margen del corazón”.

Sin un lenguaje pictórico, nadie puede representar lo que ve. Con un lenguaje pictórico, puede que dejen de ver. Así es la extraña dialéctica de la práctica de pintar o dibujar las apariencias desde el comienzo del arte.

Llegamos a una sala enorme con cincuenta cuadros de Ferdinand Hodler. Una obra gigantesca. Pero solo en uno de los cuadros había olvidado su dominio y podíamos nosotros olvidar que estábamos contemplando unos pigmentos virtuosamente aplicados. Era un cuadro relativamente pequeño y representaba a una amiga del pintor, Augustine Dupin, agonizante en su cama. Augustine había sido vista. El lenguaje se había abierto al ser utilizado.

¿Había visto en este sentido el joven Holbein al judío ahogado en el Rin? ¿Y qué podría significar ese ser visto?

Volví a contemplar los cuadros que había examinado un rato antes. En el Courbet, una extraña luz impregna la redondez y la piel húmeda de los tres peces, colgados de un gancho en una rama. No tiene nada que ver con una forma de brillar. No está en la superficie, sino que la atraviesa. Una luz parecida, pero no idéntica (es más granulosa) la transmiten también los guijarros de la orilla del río. La energía lumínica es el verdadero tema de este cuadro.

En el río del Monet está empezando el deshielo. Entre las irregulares masas de hielo opaco se ve el agua. En esta agua (pero, claro, no en el hielo), Monet veía el inmóvil reflejo de los álamos de la otra orilla. Y estos reflejos, entrevistos *detrás* del hielo, constituyen el corazón del cuadro.

En el Braque de L'Estaque, los cubos y los triángulos de las casas y las formas en V de los árboles no se imponen a lo que veían sus ojos (como sucederá más tarde cuando el

cubismo adopte unas formas afectadas), sino que están sacadas, traídas desde detrás, rescatadas de donde las apariencias habían empezado a hacerse realidad, pero todavía no habían alcanzado toda su particularidad.

En el Rothko, el mismo movimiento es todavía más claro. La ambición de su vida fue reducir la sustancia de lo aparente a una fina película, radiante por lo que tiene detrás. Detrás del rectángulo gris se encuentra la madreperla, detrás del marrón, más estrecho, el yodo del mar. Ambos marítimos.

Rothko fue un pintor conscientemente religioso. No así Courbet. Si consideramos que las apariencias son como una frontera, podríamos decir que los pintores buscan los mensajes que la cruzan: mensajes que proceden de la parte de atrás de lo visible. Y esto no se debe a que los pintores sean todos platónicos, sino a la intensidad con la que miran.

En la creación de imágenes se empieza por interrogar a las apariencias y por hacer marcas. Todos los artistas descubren que el dibujo, cuando es una actividad urgente, entraña un doble proceso. Dibujar no consiste solo en medir y trazar en un papel, sino que también consiste en recibir. Cuando la intensidad con la que se mira alcanza cierto grado, uno se hace consciente de que le llega una energía igualmente intensa a través de la apariencia de lo que sea que esté examinando. Toda la obra de Alberto Giacometti lo demuestra.

El encuentro de estas dos energías, su diálogo, no tiene la

forma de pregunta y respuesta. Es un diálogo feroz e inarticulado. Hace falta fe para mantenerlo. Es semejante a horadar en la oscuridad, a horadar bajo lo aparente. Las grandes imágenes surgen cuando los dos túneles se encuentran y se unen perfectamente. A veces, cuando el diálogo es rápido, casi instantáneo, se parece a algo que se tira y se coge.

No tengo una explicación para esta experiencia. Sencillamente creo que muy pocos artistas la negarán. Es un secreto profesional.

El acto de pintar —cuando su lenguaje se abre— es una respuesta a una energía que se experimenta como si viniera desde detrás de una serie dada de apariencias. ¿Qué es esta energía? ¿Podríamos decir que es la voluntad de lo visible de que exista la visión? Meister Eckardt se refería a la misma reciprocidad cuando escribía: “El ojo con el que veo a Dios es el mismo ojo con el que él me ve a mí”. No es la teología la que nos ofrece aquí una clave, sino la simetría de las energías.

Todo acto verdadero de pintar es el resultado de someterse a esa voluntad, de modo que en la versión pintada no solo se interpreta lo visible, sino que se le permite ocupar activamente su lugar en la comunidad de lo pintado. Todo suceso que ha sido pintado de verdad —de tal modo que el lenguaje pictórico se abre— se une a la comunidad de todo lo que ha sido pintado. Unas patatas en un plato se unen a la comunidad formada por una mujer amada, una montaña o

un hombre en la cruz. Esta, y solo esta, es la redención que ofrece la pintura. Este misterio es lo más parecido a la catarsis que puede ofrecer la pintura.



Hans Holbein el Joven, *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba*, 1520-1522.

¹ Se refiere a: Berger, John y Bielski, Nella, *Goya's Last Portrait*, Faber, Londres, 1989 (versión castellana: *El último retrato de Goya*, Alfaguara, 1996, pág. 86) [N. del Ed.].

Pieter Brueghel el Viejo

HACIA 1525-1569

Todos nos sentimos mejor cuando pensamos en Leonardo da Vinci. Leonardo representa el culmen de las aspiraciones humanas veladas por una nube de misterio (u otras palabras que obren el mismo efecto). Rembrandt nos sirve a la inversa. Rembrandt representa al genio oscuro, sufriente. Cuando pensamos en Rembrandt, todos tendemos a ser indulgentes con quienes nos han malinterpretado. Así obligamos al arte a consolarnos y le compensamos diciendo que es hermoso.

De todos los grandes artistas, el más reactivo a estos efectos fue Brueghel. Ciertamente se lo suele presentar como el pintor de los campesinos joviales bailando y las sencillas Navidades blancas. Pero nunca podemos utilizar como ejemplo su talento o citar su pasión. De hecho, no se suele mencionar ninguna de las dos cosas, y en nuestro fuero interno se queda para siempre el fantasma de una idea, una idea que nunca tendremos el desparpajo de mencionar: Brueghel fue, quizá, un poquito simple.

La incómoda verdad es que fue el artista menos indulgente que haya existido. En un cuadro tras otro, Brueghel recopiló pruebas para un juicio, un juicio que no creía, porque no tenía ninguna razón para ello, que llegaría a celebrarse.

Los cargos que quería presentar eran de indiferencia. La indiferencia del campesino arando por la caída de Ícaro, la indiferencia de la multitud apresurándose hacia el Calvario para contemplar impasibles la Crucifixión, la indiferencia de los soldados españoles (solo obedecían órdenes) a las súplicas de los flamencos, a quienes saquearon y masacraron; la indiferencia de los ciegos frente a la noticia de que están siendo guiados por otro ciego, la indiferencia de los borrachos hacia la vida, la indiferencia de los jugadores por el tiempo que pasa, la indiferencia de Dios por la muerte.

La dificultad de Brueghel para creer que el juicio llegaría a tener lugar era el resultado de no saber a quién acusar. El campesino inclinado sobre el arado no podía ser completamente responsable de no reparar en la caída de Ícaro. Y esto, a su vez, es el resultado de que Brueghel no era capaz de imaginar los medios que podrían modificar su estado mental. Tenía una conciencia nacida históricamente demasiado pronto para contar con el conocimiento que podría justificarlo. Lo único que podía hacer era cuestionar algunas cosas, sin conocer las respuestas. Pero cuestionar de una forma demasiado obvia no solo era inmediata y políticamente peligroso, sino que también conducía al pecado mortal de la Soberbia, el pecado que le obsesionaba (*La Torre de Babel*, *El suicidio de Saúl*, *La caída de los ángeles rebeldes*), porque, conforme a los cánones de su Dios medieval, tenía constantemente haber caído en ella, por más discreto y mesurado que

se propusiera ser.



Pieter Brueghel el Viejo, *El triunfo de la Muerte*, 1562-1563.

Sin embargo, las mismas contradicciones que acosaban a Brueghel lo forzaron a un modo de ver extraordinariamente original y profético. No introdujo chivos expiatorios. No trazó una línea divisoria definida entre los inocentes y los culpables. Se abstuvo de moralizar. No resaltó ninguna figura a modo de buen o mal ejemplo. Su pasión moral solo se revela en la determinación inquebrantable con la que presenta los hechos para el juicio. Era incapaz de condenar una sola acción, a una sola persona, porque no veía cómo podrían comportarse de otro modo la mayoría de las personas. Y por eso, sin llegar a convertirse en un misántropo, tenía que acusar a

todos de no ser diferentes o de no obrar de forma diferente.

De este modo, los hechos o las acciones comunes se convierten en delitos en los cuadros de Brueghel. El delito del mendigo es ser mendigo, el delito del ciego es ser ciego, el delito del soldado es estar en el ejército, el delito de la nieve es cubrir las pisadas. Brueghel fue el pintor favorito de Bertolt Brecht. En su poema “La complacencia de la Naturaleza” decía así:

Pobre perro
que quiere atención,
que halaga al homicida y se frota contra su pierna.
Pobres olmos cuya sombra verde
guarece al hombre que a la salida
del pueblo violó a la niña.
Y el amistoso polvo ciego nos exhorta
a que ahora mismo nos olvidemos
de las huellas de los asesinos.

Pese a los cuatro siglos que los separan, Brueghel y Brecht quieren que se entienda lo mismo: Brueghel de una forma instintiva, Brecht porque veía con mayor claridad cómo la gente se refugia en su impotencia, en su indefensión. Ambos querían que se entendiera que no resistir es ser indiferente, que olvidar o no saber también significa indiferencia, y que mostrarse indiferente es aprobar.

Esto —y no las coincidencias temáticas— es lo que hace

que los cuadros de Brueghel parezcan totalmente relevantes al hablar de las guerras modernas y de los campos de concentración, más relevantes que casi cualquier otro cuadro de todos los que se hayan pintado desde entonces.

Caravaggio

1571-1610

Cada uno se dirige a su propio descanso. Pero todos ellos están regresando al mundo, y el primer don que este les otorga es el espacio; más tarde, el segundo don será una mesa y una cama. Para los más afortunados, la cama es compartida.

Incluso tras la gran separación, volveremos a vosotras al caer la noche, salidos del inmenso cielo, y nos reconoceréis por nuestro cansancio y por la pesadez de nuestras cabezas en vuestros cuerpos, que tanto necesitábamos.

Dependiendo de que estemos en el mismo lugar o separados, te conozco dos veces. Eres dos personas.

Cuando estás lejos, para mí estás igualmente presente. Esta presencia es multiforme: consiste en un sinfín de imágenes, pasajes; significados, cosas conocidas, hitos, y, sin embargo, todo el conjunto no deja de estar marcado por tu ausencia; en eso es difuso. Es como si tu persona se convirtiera en un país, tus contornos en horizontes. Vivo entonces en ti como si viviera en un país. Estás en todas partes. Pero en ese país nunca puedo encontrarte cara a cara.

Partir est mourir un peu. Era muy joven cuando oí esta frase por primera vez; expresaba una verdad que yo ya conocía. Lo recuerdo ahora porque la experiencia de vivir en ti como si fueras un país, el único país del mundo en el que nunca puedo concebir encontrarme cara a cara contigo, se

parece un poco a la experiencia de vivir con el recuerdo de los muertos. Lo que no sabía cuando era joven es que nada puede borrar el pasado: el pasado va creciendo poco a poco alrededor de uno, como una placenta para morir.

En el país que eres tú, conozco tus gestos, la entonación de tu voz, la forma de cada parte de tu cuerpo. Físicamente, no eres menos real aquí, pero sí menos libre.

Lo que cambia cuando te tengo ante mis ojos es que te vuelves impredecible. Desconozco lo que vas a hacer en cada momento. Yo te sigo. Tú actúas. Y con cada cosa que haces me vuelvo a enamorar.

Una noche en la cama me preguntaste quién era mi pintor favorito. Dudé, intentando encontrar la respuesta menos deliberada, más sincera. Caravaggio. Mi propia respuesta me sorprendió. Hay pintores más nobles y pintores con una mayor amplitud de miras. Hay pintores a los que admiro más y que son más admirables. Pero, al parecer, pues la respuesta no era premeditada, no hay ninguno de quien me sienta más cerca.

Las escasas telas de mi propia e incomparablemente modesta vida como pintor que me gustaría volver a ver son aquellas que pinté a finales de la década de 1940 de las calles de Livorno. Esta ciudad se recuperaba entonces de las heridas sufridas en la guerra y era muy pobre. Fue allí donde empecé a aprender algo sobre el ingenio de los desposeídos.

Fue allí también donde descubrí que no quería tener nada que ver en este mundo con los que ejercen el poder. Esto último ha llegado a convertirse en una aversión para toda la vida.

Creo que la complicidad que siento con Caravaggio empezó durante aquella temporada en Livorno. Él fue el primer pintor de la vida tal como la siente el *popolaccio*, la gente de las callejuelas, los *sans-culottes*, el *Lumpenproletariat*, las clases bajas, los bajos fondos. No hay lengua europea que para llamar al pobre urbano no utilice una palabra ya sea denigrante, ya sea paternalista.

Siguiendo a Caravaggio desde su tiempo hasta hoy, otros pintores —Adriaen Brouwer, Adriaen van Ostade, William Hogarth, Francisco de Goya, Jean-Luis-André-Théodore Géricault, Renato Guttuso— han pintado imágenes del mismo medio social. Pero todas ellas —con ser maravillosas— no son sino obras de género, pintadas a fin de mostrar a otros cómo viven los menos afortunados o los más peligrosos. En Caravaggio, sin embargo, no se trataba de presentar escenas, sino de comprender los bajos fondos. No los describe para otros: su visión es la de alguien que pertenece a ellos.

En los libros de historia del arte, Caravaggio aparece como uno de los grandes maestros innovadores del claroscuro y el pionero de la luz y la sombra posteriormente utilizadas por Rembrandt y otros. No hay duda de que desde el punto de vista de la historia del arte su visión puede considerarse como un paso adelante en la evolución del arte

europeo. Desde esta perspectiva, era casi inevitable que surgiera un Caravaggio, a modo de enlace entre el elevado arte de la Contrarreforma y el arte doméstico de la naciente burguesía holandesa; este enlace adoptaría la forma de un nuevo tipo de espacio, definido por la oscuridad tanto como por la luz. Para Roma y Ámsterdam, la condenación se había convertido en algo totalmente cotidiano.

Para el Caravaggio que existió realmente, para el muchacho de nombre Michelangelo nacido en un pueblo cercano a Bérgamo, no lejos de donde son mis amigos, los leñadores italianos, la luz y la sombra, tal como él las imaginaba y las veía tenían un profundo significado personal, intrínsecamente entrelazado con sus deseos y su instinto de supervivencia. Y es por esto, y no en razón de una lógica histórico-artística, por lo que su arte está ligado al submundo.

El claroscuro le permitía desterrar la luz del día. Las sombras le ofrecían el mismo cobijo que cuatro paredes y un techo. Independientemente de qué y dónde pintara, lo que pintaba realmente eran interiores. Algunas veces, como en el *Descanso en la huida a Egipto* y en uno de sus queridos bautistas, se vio obligado a incluir un paisaje al fondo. Pero estos paisajes son como alfombras o tapices colgados en un patio interior. Solamente se sentía en casa —no, en casa no se sentía en parte alguna—, solo se sentía relativamente cómodo dentro.

La oscuridad de sus cuadros huele a velas, a melones

maduros, a la colada húmeda que espera para ser tendida al día siguiente: es la oscuridad de las escaleras, de los jugadores que apuestan en un rincón, de las viviendas baratas, de los encuentros fortuitos. Y la promesa no reside en lo que ha de resplandecer en contraposición a esto, sino en la propia oscuridad. El amparo que ofrece es solo relativo, pues el clarooscuro revela violencia, sufrimiento, anhelo, mortalidad, pero al menos los revela íntimamente. Lo que ha quedado desterrado, junto con la luz del día, son la distancia y la soledad: dos cosas temidas en los bajos fondos.

Quienes viven precariamente y, por lo general, apiñados desarrollan una fobia hacia los espacios abiertos que transforma su frustrante falta de espacio e intimidad en algo que les da seguridad. Caravaggio compartía estos temores.

La vocación de san Mateo representa a cinco hombres sentados en torno a su mesa de costumbre contando historias, chismes, presumiendo de lo que harán algún día, repartiéndose dinero. La habitación está en penumbra. De repente, la puerta se abre de par en par. Las dos figuras que entran forman parte todavía de la violenta invasión de ruido y luz. (Bernard Berenson decía que Cristo, que es una de las figuras, entra como un inspector de policía a hacer un arresto.)

Dos de los amigos de Mateo se niegan a levantar la vista; los dos más jóvenes se quedan mirando a los intrusos con una mezcla de curiosidad y condescendencia. ¿Por qué estará proponiendo algo tan loco? ¿Quién estará protegiendo al

delgado que lleva la voz cantante? Y Mateo, el recaudador de impuestos, cuya cambiante conciencia lo hacía menos razonable que la mayoría de sus colegas, se señala a sí mismo y pregunta: ¿de verdad soy yo quien debe ir? ¿De verdad soy yo quien ha de seguirte?

¡Cuántos miles de decisiones de partir se han parecido a la mano de Cristo en este cuadro! La mano está tendida hacia el que tiene que decidir, y, sin embargo, de tan evanescente es inalcanzable. Marca el camino, pero no ofrece una ayuda directa. Mateo se levantará y seguirá al delgado extranjero fuera de la habitación, por las estrechas callejuelas hasta salir del distrito. Más tarde escribirá su evangelio, viajará a Etiopía y al sur del Caspio, a Persia. Probablemente será asesinado

Y tras el drama de este momento de decisión en el cuarto encima de la escalera, hay una ventana que da al mundo exterior. Tradicionalmente, en la pintura, las ventanas, de no ser fuentes de luz, constituían un marco para la naturaleza o para cualquier tipo de suceso ejemplar exterior al tema. No así con esta ventana. Ninguna luz entra por ella; es una ventana opaca. No vemos nada. Y menos mal que no vemos nada porque lo que sucede fuera no puede ser más que amenazante. Es una ventana por la cual solo pueden llegar las peores noticias.

Caravaggio fue un pintor herético: sus obras fueron rechazadas o criticadas por la Iglesia a causa de su temática, aunque algunos altos cargos lo defendieron. Su herejía

consistió en trasplantar los temas religiosos a las tragedias populares. Se dice que para *La muerte de la Virgen* tomó como modelo a una prostituta ahogada, pero este hecho es solo la mitad de la historia; la otra mitad, mucho más importante, es que la mujer muerta está tendida como los pobres tienden a sus muertos, y los acompañantes la están llorando como los pobres lloran a sus muertos. Como los siguen llorando.

No hay cementerio en Marinella ni en Selinunte, así que cuando muere alguien lo llevamos a la estación y lo enviamos a Castelvetro. Luego, nosotros, los pescadores, permanecemos juntos. Damos el pésame a la familia del muerto. “Era un buen hombre. Es una verdadera pérdida, le quedaban muchos años por delante”. Luego nos marchamos al puerto a ocuparnos de nuestros asuntos, pero no dejamos de hablar del difunto y durante tres días completos no salimos a pescar. Y los familiares más cercanos o los amigos dan de comer durante una semana por lo menos a las familias en duelo.¹



Caravaggio, *La muerte de la Virgen*, 1604-1606.

Otros pintores manieristas de la época produjeron turbulentas escenas de multitudes, pero con un espíritu diferente. Las multitudes eran consideradas un signo de calamidad, como el fuego o las inundaciones, y, por tanto, sus cuadros reflejan un ánimo de condenación terrestre. El espectador observaba, desde una posición privilegiada, un teatro cósmico. A diferencia de ellos, los atestados cuadros de Caravaggio están compuestos sencillamente por individuos que viven codo con codo, que coexisten en un espacio limitado.

En los bajos fondos, todo es teatro, pero un teatro que no tiene nada que ver con los efectos cósmicos o con el divertimento de las clases dirigentes. En el teatro cotidiano del submundo todo está en primer plano, todo se enfatiza. Lo que está “representado” puede convertirse en cualquier momento en la “realidad”. No hay un espacio protector ni un orden de interés jerárquico. Caravaggio recibía continuas críticas precisamente por esto: por la falta de discriminación de sus cuadros, su intensidad, la ausencia en ellos de un conveniente distanciamiento.

Los bajos fondos se exhiben en su propio ocultamiento. Esta es la paradoja de su atmósfera social y la expresión de sus necesidades más profundas. Tienen sus propios héroes y villanos, su propia honra y deshonor, celebradas en leyendas, historias y modos de actuar cotidianos. Estos últimos suelen ser algo así como ensayos de sus verdaderas hazañas. Son escenas, creadas en el fervor del momento, en las cuales la

gente se representa a sí misma, empujada hasta el límite. Si no tuvieran lugar estas “representaciones”, el código moral y el sentido del honor propios del submundo correrían el peligro de caer en el olvido, o para ser más exactos, avanzaría a toda prisa el juicio negativo, el oprobio, de la sociedad circundante.

La supervivencia y el orgullo en los bajos fondos dependen del teatro, un teatro en el que cada cual se afirma representándose llamativamente a sí mismo, pero en el que, al mismo tiempo, la supervivencia de cada uno puede depender de su discreción, de su no dejarse ver. La tensión resultante produce un tipo especial de urgencia expresiva en la cual los gestos ocupan todo el espacio disponible, en la cual el deseo de toda una vida podría muy bien expresarse con una simple mirada. Esto viene a constituir otro tipo de abarrotamiento, otro tipo de intensidad.

Caravaggio es el pintor de los bajos fondos, pero también es el excepcional y profundo pintor del deseo sexual. A su lado, la mayoría de los pintores heterosexuales parecen alcahuetas que desnudaran sus “ideales” para el espectador. Él, sin embargo, solo tiene ojos para su objeto de deseo.

El deseo cambia el carácter del objeto deseado en 180 grados. Muchas veces, cuando surge por primera vez, se siente como el deseo de poseer. El deseo de acariciar es, en parte, un deseo de hacer nuestro lo deseado, de tomarlo.

Posteriormente, transformado, el mismo deseo se convierte en un deseo de ser tomado, de perderse uno mismo en el objeto deseado. De estos dos momentos contrapuestos se deriva una de las dialécticas del deseo; ambos momentos pueden aplicarse a los dos sexos, y, además, oscilan. Evidentemente, el segundo momento, el deseo de perderse en el objeto deseado, es el más desesperado, el que expresa más abandono, y es este el que decidió revelar, o se vio obligado a revelar, Caravaggio en sus cuadros.

Los gestos de sus figuras son a veces, dada la temática simbólica, ambiguamente sexuales. Un niño de seis años roza con el dedo el corpiño de la Virgen; la mano de la Virgen acaricia invisiblemente el muslo del niño por debajo de su camisita. Un ángel toma a san Mateo por el dorso de su evangélica mano del mismo modo que podría hacerlo una prostituta con un cliente ya viejo. Un joven san Juan Bautista sostiene la pata delantera de una oveja entre sus piernas, como si fuera un pene.

Casi todos los actos de tocar o rozar presentes en la pintura de Caravaggio tienen una carga sexual. Incluso cuando las materias que entran en contacto son diferentes (pelaje y piel, harapos y cabellos, metal y sangre), este contacto pasa a ser un rozamiento deliberado. En su Cupido [*El amor victorioso*], una pluma de una de las alas roza la parte superior del muslo del muchacho con la precisión de un amante. El que el muchacho pueda controlar su reacción, el que no se

digne inmutarse, forma parte del deliberado carácter evasivo de Caravaggio, de su manera de medio burlarse medio reconocer sus prácticas de seductor. Pienso en Constantino Cavafis, el maravilloso poeta griego:

Nos amamos durante un mes.

Después él se marchó, creo que a Smirna
a trabajar allí, y no volvimos a vernos.

Los ojos grises —si aún vive— se habrán afeado;
marchito estará aquel bello rostro.

Consérvalos, oh memoria, como eran.

Y alguna vez aquel amor,
y aquella noche devuélveme.²

Hay una expresión facial peculiar que, pintada, solo se da en las obras de Caravaggio. Es la expresión del rostro de la Judith de *Judith y Holofernes*, de la cara del muchacho en el *Muchacho mordido por un lagarto*, de la de Narciso cuando se mira en el agua, de la de David mientras sostiene en alto, agarrada por la cabellera, la cabeza del gigante Goliat. Es una expresión de cerrada concentración y apertura, de fuerza y vulnerabilidad, de severidad y compasión. Sin embargo, estas palabras son demasiado éticas. He visto una expresión bastante parecida en algunos animales, antes de aparearse y antes de matar.

Sería absurdo pensar en ello en términos sadomasoquistas. Es algo mucho más profundo que cualquier predilección personal. El hecho de que esta expresión vacile se debe a que esa dicotomía es inherente a la propia experiencia sexual. La sexualidad es el resultado de la destrucción de una unidad original, es el resultado de una separación. Y en este mundo, tal y como están las cosas, la sexualidad asegura, como ninguna otra cosa puede hacerlo, una unión momentánea. Toca el amor y se opone a la crueldad original.

Las caras de Caravaggio están iluminadas por ese conocimiento, profundo como una herida. Son las caras de los caídos: se ofrecen al deseo con una sinceridad cuya existencia solo los caídos conocen.

Perderse en el objeto de deseo. ¿Cómo lo expresaba Caravaggio en los cuerpos que pintaba? Dos muchachos medio desnudos o desnudos. Aunque todavía son jóvenes, sus cuerpos llevan la marca del uso y la experiencia. Unas manos sucias. Un muslo demasiado grueso. Unos pies estropeados. Un torso (en él el pezón como un ojo) que nació y creció, que suda y jadea, que da vueltas en la noche sin sueño: nunca un torso esculpido a partir de un ideal. Al no ser inocentes, sus cuerpos contienen experiencia.

Y esto significa que su sensibilidad puede hacerse palpable; hay todo un universo al otro lado de su piel. La carne del cuerpo deseado no es un destino soñado, sino un punto de partida inmediato. Su misma aparición apunta hacia lo

sobreentendido, en el sentido más desusado y carnal de esa palabra. Caravaggio, al pintarlos, soñaba con sus profundidades.

Como cabría esperar, en el arte de Caravaggio no aparece la propiedad. Unas cuantas herramientas y recipientes, sillas, una mesa. Y así, todo lo que rodea a las figuras carece de interés. La luz de un cuerpo que brilla en la oscuridad de un interior. Al igual que el mundo exterior a la ventana, el ambiente impersonal queda olvidado. El cuerpo deseado revelándose en la oscuridad, una oscuridad que no tiene nada que ver con la hora del día o de la noche, sino con la vida, tal como es en este planeta; el cuerpo deseado, resplandeciente como una aparición, apunta más allá, no con un gesto provocativo, sino con el hecho sincero de su propia sensibilidad, prometiendo el universo que se extiende al otro lado de su piel, invitándote a partir. En el rostro deseado, una expresión que va más allá, mucho más allá, que una invitación, porque es el reconocimiento de uno mismo, de la crueldad del mundo y de su único cobijo, su único don: dormir juntos. Aquí. Ahora.

¹ Dolci, Danilo, *Racconti siciliani*, Giulio Einaudi, Turín, 1963 [N. del Ed.].

² Cavafis, Constantino, "Gris" [1917], en *Poesías completas*, Hiperión, Madrid, 1981 [N. del Ed.].

Frans Hals

1582/1583-1666

En mi imaginación veo la historia de Frans Hals en términos teatrales.

El primer acto se abre con un banquete que ha empezado hace ya varias horas. (En realidad, muchos de estos banquetes solían durar varios días.) Es un banquete de los oficiales de una de las compañías de guardias cívicos de Haarlem; por ejemplo, el celebrado en 1627 por la Compañía de San Jorge. Escojo esta porque Hals dejó testimonio pintado de la ocasión en el mejor retrato de grupo de todos los realizados por el pintor a las compañías de guardias cívicos.

Los oficiales parecen alegres, bulliciosos y enérgicos. Su aspecto soldadesco tiene más que ver con la ausencia de mujeres y con los uniformes que con sus rostros y gestos, que son demasiado afables para unos soldados de campaña. Pensándolo mejor, incluso sus uniformes parecen curiosamente nuevos o poco usados. Brindan y beben por la amistad y la confianza eternas. ¡Por que sigamos prosperando juntos!

Uno de los más animados es el capitán Michiel de Wael (hacia la parte delantera de la escena, con un jubón amarillo). Su mirada es la de un hombre que está seguro de que es tan joven como la noche y de que todos sus compañeros lo saben. Es una mirada que uno puede encontrar en un

momento dado en la mayoría de las mesas de cualquier club nocturno. Pero Hals fue el primero que la captó. El espectador observa al capitán De Wael del mismo modo que la persona sobria observa, con frialdad y plenamente consciente de ser un intruso, cómo se va achispando alguien que tiene a su lado. Es igual que contemplar cómo parte de viaje un grupo al que no hemos podido sumarnos por falta de medios. Doce años más tarde, Hals pintó al mismo hombre, vestido con el mismo jubón de gamuza, en otro banquete. En este, tiene la mirada fija y los ojos empañados. Ahora, siempre que puede pasa la tarde bebiendo en las tascas. Y cuando habla y cuenta historias, su voz gutural tiene una suerte de urgencia que da a entender que antaño, hace mucho tiempo, cuando era joven, vivió como nunca lo hemos hecho nosotros.

Hals está en el banquete, aunque no aparece en el cuadro. Es un hombre de cerca de cincuenta años y también muy bebedor. En ese momento se encuentra en la cumbre del éxito. Tiene fama de terco y de pasar súbitamente del aletargamiento a la violencia. (Veinte años antes había sido motivo de escándalo porque se decía que, estando borracho, había matado a su mujer de una paliza. Más tarde se volvió a casar y tuvo ocho hijos.) Es un hombre de una inteligencia notable. Estoy seguro de que en la conversación, aunque no tengamos pruebas de ello, era rápido, crítico, epigramático. Parte de su atractivo debía de residir en el hecho de que se comportaba como si estuviera disfrutando realmente de esa libertad en la

que, en principio, creían sus compañeros. Pero más atractiva resultaba todavía su capacidad como pintor. Solo él podía pintar a sus compañeros como ellos deseaban. Solo él podía salvar la contradicción que encerraba ese deseo. Cada uno de ellos tenía que ser pintado como un individuo claramente diferenciado y, al mismo tiempo, como un miembro espontáneo y natural del grupo.

¿Quiénes son esos hombres? Como bien hemos podido darnos cuenta, no son soldados. Las compañías de guardias cívicos, aunque originariamente formadas para el servicio activo, ya hace mucho tiempo que se han convertido en clubs puramente ceremoniales. Estos hombres pertenecen a las familias de comerciantes más ricos y más poderosas de Haarlem, un centro de manufactura textil.



Frans Hals, *Retrato de Willem van Heythuysen sentado sosteniendo una fusta*, 1625.

Haarlem, una ciudad que hacía tan solo veinte años se había convertido, de forma repentina y espectacular, en la capital económica de todo el mundo, se encuentra a unos dieciocho kilómetros de Ámsterdam. En Ámsterdam se negocia con el grano, los metales preciosos, las divisas, los

esclavos, las especias y otros productos de todo tipo, a una escala y con unos resultados que no solo asombran al resto de Europa, sino que también lo hacen depender económicamente de la capital holandesa.

Parece que se ha liberado un nuevo tipo de energía, al tiempo que está surgiendo cierta metafísica del dinero. Este adquiere su propia virtud y, en sus propios términos, demuestra una forma de tolerancia. (Holanda es el único Estado de Europa sin persecuciones religiosas.) Todos los valores tradicionales están siendo sustituidos o limitados a un contexto, lo que quiere decir que su absolutismo está siendo eliminado. Los Estados Holandeses han declarado oficialmente que la Iglesia no debe inmiscuirse en las cuestiones de usura relacionadas con el mundo de la banca. Los comerciantes de armas holandeses no solo las venden a todos los países europeos en guerra, sino también, durante las contiendas más sangrientas de su historia, a sus propios enemigos.

Los oficiales de la Compañía de San Jorge de Haarlem pertenecen a la primera de toda la serie de generaciones que se caracterizarían por el espíritu moderno de la iniciativa privada. Un poco más tarde, Hals pintó un retrato que describe este espíritu más vívidamente que cualquier otro cuadro o fotografía que yo haya visto. Es el de Willem van Heythuysen.

Lo que distingue a este de todos los demás retratos de hombres ricos o poderosos pintados anteriormente es su

inestabilidad. Nada está a salvo en su lugar. Uno tiene la impresión de estar viendo a un hombre en el interior de un camarote durante una galerna. La mesa parece deslizarse por el suelo de la habitación, dejando caer el libro depositado encima de ella. Las cortinas pueden venirse abajo en cualquier momento.

Para realzar aún más esta precariedad, convirtiéndola en una virtud, el hombre se reclina hacia atrás en su asiento hasta donde lo permiten las leyes del equilibrio y tensa la fusta que tiene en la mano hasta el punto de que casi parece que se va a partir. Y lo mismo sucede con su rostro y su expresión. Su mirada es esquiva, y en torno a los ojos se puede ver el cansancio propio de la persona que tiene que estar continuamente haciendo cálculos y más cálculos.

Al mismo tiempo, este retrato no sugiere decadencia ni desintegración. Puede que haya una galerna, pero el barco navega rápida y confiadamente. Hoy, Van Heythuysen sería sin duda descrito por sus socios como un hombre “eléctrico”, y millones de hombres lo tomarían, aunque no siempre de forma consciente, como modelo a seguir en sus vidas.

Traslademos a Van Heythuysen a una silla giratoria, sin modificar su postura pongámosle delante una mesa de despacho, cambiemos la fusta que tiene en las manos por una regla o una varilla de aluminio y veremos cómo se convierte en el típico ejecutivo moderno que dedica unos minutos de su valioso tiempo a escuchar nuestro caso.

Pero volvamos ahora al banquete. Los hombres ya están todos bastante borrachos. Las manos, que previamente hacían equilibrios con un cuchillo, mantenían una copa de vino entre los dedos o exprimían un limón sobre las ostras, empiezan a estar un poco torpes. Y, al mismo tiempo, los gestos se hacen más exagerados y se dirigen hacia nosotros, el público imaginario, de una forma más directa. No hay nada como el alcohol para hacerle creer a uno que la personalidad de que está haciendo gala en ese momento es su verdadera personalidad, que hasta entonces siempre había permanecido oculta.

Se interrumpen unos a otros, produciéndose un sinfín de malentendidos. Cuanto más difícil se les hace comunicar sus ideas, más inclinados se sienten a enlazarse por los hombros. De vez en cuando entonan alguna canción, contentos de haber sido por fin capaces de actuar al unísono, pues cada uno de ellos, medio perdido en su propia fantasía de autopresentación, solo desea demostrarse a sí mismo y a los demás una cosa: que, de todos ellos, él es el amigo más fiel.

Las más de las veces, Hals se mantiene a cierta distancia del grupo. Parece que mira a los hombres tal cual los miramos nosotros.

El segundo acto se abre con el mismo decorado, la misma mesa, pero ahora Hals está sentado solo en un extremo de ella. Acaba de cumplir setenta años o está a punto de hacerlo, pero guarda todavía pleno uso de sus facultades.

Sin embargo, el paso de los años ha cambiado considerablemente la atmósfera de la escena. Esta ha adquirido un peculiar ambiente decimonónico. Hals viste una capa negra y lleva un sombrero negro que recuerda en algo a esos sombreros de copa típicos del siglo XIX. La botella que tiene delante es también negra. El holgado cuello de su camisa blanca y la página, igualmente blanca, del libro abierto sobre la mesa resultan el único alivio en esta oscuridad.

No se trata, sin embargo, de una oscuridad fúnebre. Tiene algo de libertino y desafiante. Pienso en Charles Baudelaire. Empiezo a comprender la razón por la que Gustave Courbet y Édouard Manet sentían una admiración tan profunda por Hals.

El punto decisivo ocurrió en 1645. Durante los años que precedieron a esta fecha, Hals había ido recibiendo cada vez menos encargos. La espontaneidad de sus retratos, que tanto había gustado a sus contemporáneos, pasó de moda con la siguiente generación, la cual empezó a demandar unos retratos que fueran más tranquilizadores desde el punto de vista moral; lo que pedía, de hecho, eran los prototipos de ese retrato oficial burgués e hipócrita que desde entonces no ha dejado de practicarse.

En 1645, Hals pintó el retrato de un hombre vestido de negro mirándonos por encima del respaldo de una silla. Probablemente, el modelo era un amigo suyo. También en este caso, Hals registra por primera vez una expresión nunca

pintada hasta entonces. Es la mirada del hombre que no cree en la vida que se desarrolla a su alrededor, pero tampoco le ve una alternativa. Este hombre ha considerado, de una forma bastante impersonal, la posibilidad de que la vida sea absurda. No está desesperado por ello. Está interesado. Pero su inteligencia lo aleja de los objetivos reales del resto de los hombres y de los supuestos objetivos divinos. Unos años después, Hals pintó un autorretrato que muestra esta misma expresión en el rostro de otra persona.

Por su manera de estar sentado es razonable suponer que está pensando en su situación. Ahora, al escasearle los encargos, se encuentra con grandes dificultades económicas. Pero esta crisis financiera es para él secundaria en relación con sus dudas acerca del significado de su obra.

Cuando pinta, lo hace aún con mayor maestría que antes. Pero esta se ha convertido en un problema. Nadie antes de Hals había pintado unos retratos que expresaran una mayor dignidad y comprensión del modelo por parte del pintor y que entrañaran una realización técnica superior. Pero tampoco nadie captó, como lo supo hacer Hals, la personalidad momentánea del modelo. Con él nació la noción de “parecido elocuente”. Todo queda sacrificado a las exigencias de la presencia inmediata del modelo.

O casi todo, pues el pintor necesita defenderse de la amenaza que puede encerrar el convertirse en un simple médium utilizado por el modelo para presentarse a sí mismo. Las

pinceladas de los retratos de Hals van adquiriendo una vida propia. Su energía no resulta en ningún caso absorbida por la función descriptiva. No solo se nos presenta con toda precisión el sujeto pintado, sino también *cómo* está pintado. Junto con la noción de “parecido elocuente” con el modelo, nace también la de ejecución virtuosa por parte del pintor, siendo esta última la protección empleada por el artista para defenderse de la primera.

No obstante, se trata de una protección que ofrece muy poco consuelo, pues el que realiza una ejecución virtuosa solo se siente satisfecho durante el transcurso de esta. Mientras está pintando es como si la interpretación de cada mano, de cada rostro, fuera una partida colosal cuyas apuestas serían las rápidas y definidas pinceladas. ¿Pero qué queda cuando el cuadro está terminado? El documento de una personalidad efímera y el testimonio de una ejecución que ha llegado a su fin. No hay apuestas reales. Solo hay carreras. Y de estas, haciendo de la necesidad una virtud, no quiere saber nada.

Mientras está allí sentado van entrando otras personas, y a estas alturas, sus ropajes, propios del siglo xvii holandés, nos sorprenden; llegan hasta el extremo opuesto de la mesa y se detienen. Algunos son amigos. Otros son mecenas. Todos desean que les haga un retrato. En la mayoría de los casos, Hals declina la oferta. Su letárgica actitud le ayuda. Quizá, también su edad. Pero en esta actitud hay también cierto

desafío. El pintor quiere dejar claro que ya no es el que era en su juventud, que ha dejado de compartir sus mismas ilusiones.



Frans Hals, *Las regentas del asilo de ancianos de Haarlem*, 1664.

Ocasionalmente accede a pintar un retrato. Su método de selección parece bastante arbitrario: unas veces se trata de algún amigo suyo; otras le interesa el rostro del modelo. (Hemos de aclarar que este segundo acto abarca un período de varios años.) Tal vez podríamos deducir de su conversación que cuando un rostro le interesa, lo hace en tanto en cuanto el carácter del modelo guarda cierta relación con el problema que le preocupa; el problema de saber qué es lo

que ha cambiado tan radicalmente durante su vida.

Es con este espíritu como Hals pinta a René Descartes, al nuevo e ineficaz profesor de teología, al pastor Herman Langelius, quien “luchó contra el ateísmo no solo con la ayuda de la palabra de Dios, sino también con la de la espada”, así como los retratos gemelos de Alderman Geraerds y su esposa.

En el suyo, la esposa está de pie, vuelta hacia la derecha, ofreciendo una rosa con el brazo extendido. Sonríe con docilidad. El marido aparece sentado con una mano ligeramente levantada como para recibir la rosa. Su expresión es al mismo tiempo lasciva y calculadora. No hace ningún esfuerzo por disimular. Es como si estuviera alargando la mano para tomar el billete que se le debe.

Al final del segundo acto, un panadero demanda a Hals por el impago de una deuda de 200 florines que había contraído con él. Sus propiedades y sus cuadros son requisados y Hals se declara en bancarrota.

El tercer acto transcurre en el asilo de ancianos de Haarlem. Se trata del asilo cuyos gobernantes y gobernantas había pintado Hals por encargo en 1664. Los dos cuadros resultantes de este encargo se encuentran entre los mejores del pintor.

Tras arruinarse, Hals se vio obligado a solicitar un subsidio municipal. Durante mucho tiempo se creyó que él era en realidad un residente más del asilo —hoy convertido en el

Frans Hals Museum—, pero, al parecer, no fue este el caso. No obstante, sí que es cierto que padeció una extrema pobreza y vivió de la caridad oficial.

En el centro de la escena, los viejos residentes se sientan en torno a la misma mesa del banquete del primer acto; cada uno tiene ante sí un cuenco de sopa. De nuevo vuelve a sorprendernos el carácter decimonónico, dickensiano, de la escena. Detrás de los viejos, entre dos lienzos a medio pintar montados en sendos caballetes, Hals mira hacia el espectador. Tendrá ahora unos ochenta años. Durante este acto, Hals no deja de examinar y pintar estos dos lienzos, manteniéndose totalmente al margen de lo que está sucediendo a su alrededor. Está muy delgado, con esa delgadez propia de los viejos.

A la izquierda, subidos en una tarima, están los gobernantes, a quienes Hals está retratando en uno de los lienzos; a la derecha, sobre otra tarima semejante a la anterior, se encuentran las gobernantas, que están siendo retratadas en el otro.

Entre cucharada y cucharada de sopa, los residentes miran fijamente al espectador o a uno de los dos grupos. De vez en cuando estalla una disputa entre ellos.

Los gobernantes hablan de asuntos privados y de la ciudad. Pero cuando se dan cuenta de que están siendo observados, dejan de hablar y vuelven a adoptar la postura en que los

pintó Hals, perdidos en sus propias fantasías de moralidad, agitando las manos cual alas rotas. Solamente el borracho del sombrero ladeado sigue recordando el pasado y proponiendo ocasionalmente un simulacro de brindis. En una ocasión intenta dar conversación a Hals.

(Debo aclarar aquí que se trata de una imagen teatral; de hecho, los gobernantes posaron cada cual por separado para estos retratos de grupo.)

Las mujeres hablan del carácter de los residentes y explican su falta de iniciativa o rectitud moral. Cuando se da cuenta de que las están mirando, la mujer situada en el extremo derecho del grupo baja la mano y la descansa sobre el muslo, y a esta señal, las otras devuelven la mirada a los viejos que comen delante de ellas.

La hipocresía de estas mujeres no reside en que den sin sentir nada, sino más bien en el hecho de que nunca reconocen el odio permanentemente alojado bajo sus ropas negras. Este odio las obsesiona en secreto. Durante el largo invierno, todas ellas lo alimentan una mañana tras otra, poniéndole migas de pan en el alféizar, hasta que acaba por estar lo suficientemente amaestrado para golpear el vidrio de la ventana de su dormitorio y despertarlas al amanecer.

Oscuridad. Solo quedan los dos cuadros: dos de las acusaciones más severas que se hayan pintado nunca. Están proyectados uno al lado del otro, formando una especie de pantalla que ocupa todo el escenario.

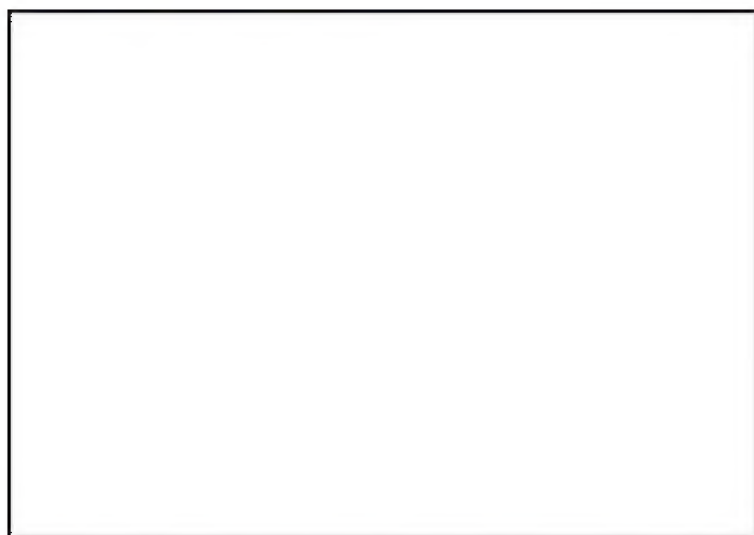
Fuera del escenario se oye el ruido de un banquete. Una voz anuncia: tenía ochenta y cuatro años y había perdido el tacto. Ya no era capaz de controlar el pulso. El resultado es tosco y, considerando lo que el pintor había sido en su momento, patético.

Las historias se te vienen a la mente a fin de ser contadas. A veces ocurre lo mismo con las pinturas. Describiré esta con toda la precisión de que soy capaz. Pero antes la situaré históricamente, como suelen hacerlo siempre los entendidos. La pintura es de Franz Hals. En mi opinión, fue realizada entre 1645 y 1650.

El año 1645 supuso un momento decisivo en la carrera de Hals como retratista. Tendría por entonces unos sesenta años. Hasta ese momento había sido un pintor muy solicitado, siempre con múltiples encargos. A partir de esa fecha, su fama empezó a declinar gradualmente y ya no dejó de hacerlo hasta su muerte, veinte años después y en la más absoluta miseria. Este cambio en su suerte coincidió con el surgimiento de un nuevo tipo de vanidad.

Ahora intentaré describir la pintura en cuestión. Se trata de un gran lienzo horizontal de 1,83 por 1,30 metros. La figura reclinada es un poco más pequeña del natural. Para ser un Hals está en buen estado de conservación (los descuidados métodos de trabajo del pintor han dado lugar a que a

menudo el pigmento aparezca resquebrajado). De llegar algún día a una sala de subastas, podría alcanzar, dado que el tema es único en la obra de Hals, entre dos y seis millones de dólares. Desde este momento hemos de tener en cuenta la posibilidad de las falsificaciones.



Hasta ahora, la identidad de la modelo es, claro está, un misterio. Reposa desnuda sobre la cama mirando al pintor. Existe entre ellos una complicidad obvia. Por rápido que Hals trabajara, ella tuvo que haber posado para él durante varias horas. Pero su mirada es valorativa y escéptica.

¿Era la amante del pintor? ¿Era la mujer del burgués de Haarlem que le había encargado la pintura? Y de ser así, ¿en dónde se proponía colgarla ese cliente imaginario? ¿Sería

acaso una prostituta quien le rogara a Hals que le hiciera un retrato, tal vez para colgarlo en su dormitorio? ¿Era una de las hijas del pintor? (Queda aquí una puerta abierta a una prometedora carrera para el más detectivesco de nuestros historiadores del arte europeo.)

¿Qué es lo que está sucediendo en esta habitación? La pintura me dio la impresión de que ni el pintor ni la modelo tienen la vista puesta en algo más allá de sus actos inmediatos, y, por consiguiente, son estos, realizados por sí mismos, los que constituyen un misterio. Por parte de ella, el acto de estar tumbada en la cama deshecha, frente al pintor, y por parte del pintor, el acto de escrutarla, de pintarla de tal manera que su apariencia pudiera sobrevivirlos a ambos.

Aparte de la modelo, los dos tercios inferiores del lienzo están ocupados por la cama, o, más bien, por el blanco revoltillo de sábanas arrugadas. El tercio superior lo ocupa la pared situada detrás de la cama. En esta pared, que tiene ese color crema como de lino o cartón que Hals utilizó a menudo en sus fondos, no hay nada. La mujer, con la cabeza girada hacia la izquierda, está tendida cuan larga es, ligeramente atravesada en la cama. No hay almohadones. La cabeza, vuelta a fin de poder mirar al pintor, está apoyada sobre las manos, que hacen las veces de almohada.

Tiene el torso torcido, pues, aunque el busto está ligeramente vuelto hacia el artista, las caderas miran al techo, y las piernas se alargan hacia el lado de la cama pegado a la pared.

Su piel es muy blanca, rosada en algunos puntos. El hombro y el pie izquierdos rompen la línea de la cama y están perfilados en la pared cremosa. Tiene el pelo negro, como las plumas de un cuervo. Y estamos tan condicionados por las convenciones de la historia del arte, que a uno le sorprende tanto el hecho de ver representado el vello púbico de la modelo en una pintura del siglo xvii como le sorprendería su ausencia en la vida real.

¿Hasta qué punto puede uno imaginar un cuerpo desnudo pintado por Hals? Es preciso desechar todas esas ropas negras que enmarcan rostros sufridos y manos nerviosas, y luego imaginar todo un cuerpo pintado con el mismo grado de observación, intensa y lacónica. No se trata de una observación estricta de las formas como tales —Hals fue el más antiplatónico de los pintores—, sino de todas las huellas que la experiencia ha dejado en esas formas.

Hals pintó sus pechos como si fueran rostros completos: el más alejado, de perfil; el que aparece en primer término, en una visión de tres cuartos; sus costados, como si fueran manos con las puntas de los dedos ocultas entre el vello negro de su vientre. Una de las rodillas está pintada como si pudiera revelar, al igual que lo hace la barbilla, muchas de las reacciones de la mujer. El resultado es desconcertante porque no estamos acostumbrados a ver representada así la experiencia de un cuerpo; la mayoría de los desnudos están tan desprovistos de experiencia como los objetivos que no

llegan a cumplirse. Y, por otra razón que todavía está por definir, resulta asimismo desconcertante la concentración total del artista a la hora de pintarla: es ella y solo ella, y no una fantasía.

Tal vez sean las sábanas las que sugieren de una forma más inmediata que el autor es Hals. Nadie sino él podía haber pintado unas ropas con semejante violencia y extravagancia, como si la inocencia que sugieren unas sábanas blancas perfectamente planchadas fuera algo que su visión de la experiencia no pudiera tolerar. Todos y cada uno de los puños de las camisas que pintó en sus retratos ilustran los movimientos habituales de la muñeca que ocultan. Pero aquí no hay nada oculto. El ovillo de sábanas —en el que los pliegues parecen ramillas grises entretejidas para formar un nido, y los brillos, agua— es una muestra elocuente de lo que ha sucedido en la cama.

Más matizada es la relación entre las sábanas, la cama y la figura que reposa inmóvil sobre ella. Hay un patetismo en esta relación que no tiene nada que ver con el egoísmo del pintor. (De hecho, puede que Hals no llegara siquiera a tocarla, y que la elocuencia de las sábanas no sea sino la de una memoria sexagenaria.) La relación tonal entre las dos es muy sutil; en algunos lugares, el cuerpo de la mujer es apenas un poco más oscuro que la sábana. Esto me recordó vagamente a la *Olympia* de Édouard Manet (quien sentía una admiración tan profunda por Hals). Pero todo el parecido acaba aquí, a

un nivel puramente óptico, pues mientras Olympia, sin duda una mujer ociosa y sensual, está reclinada en el lecho asistida por una criada negra, uno está seguro de que la mujer que aparece ahora tendida en la cama pintada por Hals posteriormente lavaría y plancharía las sábanas para volver a hacerla. Y el patetismo reside precisamente en la repetición de este ciclo: la mujer como representación del abandono total, la mujer en su papel de limpiadora, ordenadora, plegadora. Si su rostro muestra burla, es porque en su fuero interno se está riendo, entre otras cosas, de la sorpresa que provoca en los hombres este contraste, en los hombres que vanamente se enorgullecen de su homogeneidad.

Su rostro es inesperado. De acuerdo con las convenciones del desnudo, al estar sin ropas, su mirada debería limitarse a sugerir o debería quedar directamente oculta. Bajo ningún concepto puede ser la mirada tan sincera como el cuerpo desnudo. Pero esta pintura va todavía más lejos, pues el cuerpo también ha sido pintado como un rostro abierto a su propia experiencia.

Y, sin embargo, Hals no era consciente de haber logrado semejante sinceridad; le era indiferente. La pintura encierra una desesperación que no comprendí al principio. La energía de las pinceladas es sexual y, al mismo tiempo, constituyen el paroxismo de una impaciencia atroz. ¿Impaciencia con qué? En mi imaginación comparo esta pintura con la *Betsabé* de Rembrandt, que, si no me equivoco con las fechas, fue

pintada casi por la misma época, en 1654. Las dos pinturas tienen una cosa en común. Ninguno de los dos artistas deseaba idealizar a la modelo, y esto significaba que ninguno de los dos quería marcar una distinción, en lo que se refiere a la forma de mirarlos, entre el rostro y el cuerpo. Aparte de esto, las dos pinturas no solo son diferentes, sino que son opuestas. Mediante esta oposición, el Rembrandt me ayudó a comprender el Hals.

La imagen que Rembrandt nos ofrece de Betsabé es la de la mujer amada por el creador de la imagen. Su desnudez es, por decirlo de algún modo, original. Aparece como es antes de ponerse la ropa y reunirse con el resto del mundo, antes de ser juzgada por los demás. Su desnudez es una función de su ser y resplandece con la luz de su existencia.

La modelo de la Betsabé fue Hendrickye, la amante de Rembrandt. Pero la pasión que el pintor sentía por ella no basta para explicar el hecho de que se negara a idealizarla. Hemos de tener en cuenta al menos otros dos factores.

En primer lugar, tenemos la tradición realista de la pintura holandesa del XVII. Dicha tradición era inseparable de aquella otra forma de “realismo” que supuso un arma ideológica esencial en el establecimiento de un poder independiente, puramente laico, por parte de la burguesía mercantilista holandesa. Y en segundo lugar, *en contradicción con lo primero*, Rembrandt tenía una visión del mundo profundamente influida por la religión. Fue esta combinación

dialéctica lo que permitió o impulsó al Rembrandt viejo a aplicar, de una forma más radical que cualquier otro pintor de la escuela holandesa, la práctica realista a un tema basado en la experiencia individual. Lo que importa no es su elección de temas bíblicos, sino el hecho de que su visión religiosa le ofrecía un principio de *redención*, y esto le permitía observar impávido, con una mínima, tenue, esperanza, los estragos de la experiencia.

Todas las figuras trágicas pintadas por Rembrandt durante la segunda mitad de su vida —Hannan, Saúl, Jacob, Homero, Julius Civilis, los autorretratos— están a la espera. No se ha evitado ninguna de sus tragedias, pero el hecho de *ser pintadas* les permite aguardar; y a lo que aguardan es a que se otorgue un significado, un significado último, a toda su experiencia.

La desnudez de la mujer que reposa en la cama pintada por Hals es muy diferente de la desnudez de la Betsabé de Rembrandt. La de Hals no está en un estado natural anterior al acto de ponerse la ropa. Más bien, acaba de quitársela, y la que yace en la cama, recién traída desde el mundo exterior hasta esta habitación de paredes color de lino, es su experiencia pura. A diferencia de la Betsabé, esta mujer no resplandece con la luz de su propia existencia. Lo que brilla es sencillamente su piel ruborizada y perlada de sudor. Hals no creía en el principio de la redención. Para él no había nada

que pudiera contrarrestar la práctica realista; solo contaba con su valor y su temeridad para llevarla a la práctica. Es irrelevante preguntarse si la modelo era o no era su amante, si la quería o no. La pintó de la única manera que podía hacerlo. Tal vez su famosa rapidez como pintor era en parte el resultado de que, una vez que había reunido el valor necesario para ello, quería terminar con ese modo de mirar lo antes posible.

Es cierto que esta pintura también encierra placer. El placer en este caso no está implícito en el acto de pintar —como sucede en Veronese o Claude Monet—, sino que se hace referencia a él. No solo por la historia que nos cuentan las sábanas (o pretenden contarnos, como si fueran narradoras), sino también por el placer que se puede encontrar en el cuerpo que reposa sobre ellas.

Lejos de destruir la pintura, las resquebrajaduras del pigmento, finas como cabellos, parecen acrecentar la luminosidad y la calidez de la piel de la mujer. En algunos lugares, es esta calidez lo que distingue el cuerpo de la sábana, la cual, por contraste, adquiere una tonalidad casi verdosa, gélida. La genialidad de Hals radica en su capacidad para representar todas las cualidades físicas de esta superficialidad. Es como si a la hora de pintar se fuera aproximando poco a poco a sus temas hasta estar codo con codo con ellos. Y esta vez, la proximidad ya suponía un placer en sí misma. Añádase a esto el hecho de que la desnudez puede reducirnos a

todos a dos denominadores comunes y que de esta simplificación se deriva cierto tipo de alivio.

Soy consciente de que no consigo describir apropiadamente la desesperación que entraña esta pintura. Volveré a intentarlo empezando de una forma más abstracta. La era del capitalismo plenamente desarrollado, que se inició en Holanda en el siglo xvii, se abre simultáneamente con una gran confianza y una gran desesperación. La primera —la confianza en la individualidad, en la navegación, en la libre empresa, en el comercio, en la bolsa— forma parte de la historia aceptada. La desesperación ha tendido a quedar relegada o, como en el caso de Blaise Pascal, explicada en otros términos. Y, sin embargo, hay pruebas sorprendentes de ella en todos y cada uno de los retratos pintados por Hals a partir de la década de 1630. En dichos retratos de hombres (no así en los de mujeres) vemos una tipología social totalmente nueva y, dependiendo de cada caso en concreto, unas formas nuevas de ansiedad y desesperación. Si nos fiamos de Hals —y si Hals no es digno de confianza, no hay muchos pintores que puedan serlo—, el mundo de hoy no comenzó precisamente con un gran regocijo general.

Mirando a esta mujer tendida en la cama comprendí por primera vez hasta qué punto y de qué forma pudo haber compartido Hals la desesperación que tan a menudo veía en sus modelos. Había en él una desesperación potencial que era intrínseca a su práctica como pintor. Hals pintaba apariencias.

Dado que todo lo visible *aparece*, uno podría suponer erróneamente que toda la pintura trata de las apariencias. Hasta el siglo xvii, el objetivo de la mayor parte de la pintura era inventar un mundo visible; este mundo inventado tomaba muchas cosas del mundo real, pero excluía la contingencia. Sacaba conclusiones, y aquí es interesante la homonimia que existe en inglés entre los verbos “extraer” y “dibujar” (*draw*). Después del siglo xvii, el objetivo de la mayor parte de la pintura era disfrazar las apariencias; la tarea de las nuevas academias era enseñar los diferentes modos de disfrazarlas. Hals empezaba y acababa con apariencias. Fue el único pintor cuya obra profetizó la fotografía, aunque ninguna de sus pinturas es “fotográfica”.

¿Qué significaba para Hals el empezar y acabar con apariencias? Su práctica como pintor no consistía en reducir un ramo de flores, una perdiz muerta o unas figuras distantes en la calle a sus apariencias respectivas; consistía en reducir a su apariencia la *experiencia* fielmente observada. La crueldad de este ejercicio corría pareja a la de reducir sistemáticamente todo el valor existente al valor del dinero.

Hoy, tres siglos después, y tras décadas de publicidad y consumismo, podemos observar hasta qué punto el empuje del capitalismo ha terminado por vaciarlo todo de su contenido, no dejando más que la cáscara de las apariencias. Hoy podemos verlo porque existe una alternativa política. Para Hals no había tal alternativa, como tampoco existía redención

alguna.

Cuando pintaba esos retratos de unos hombres cuya identidad hoy desconocemos, esa *equivalencia* entre su práctica artística y la experiencia que todos ellos tenían de la sociedad de su tiempo puede haberles proporcionado cierta satisfacción tanto al pintor como a aquellos de los modelos que contaran con alguna visión de futuro. Los artistas no pueden cambiar o hacer la historia. Lo más que pueden hacer es despojarla de sus pretensiones. Y hay diferentes modos de hacerlo, entre los que se incluye el de mostrar la crueldad existente.

Pero cuando a Hals se le ocurrió pintar a la mujer recostada en la cama, era diferente. Parte del poder de la desnudez reside en que parece que es ajena a la historia. Gran parte del siglo y de la década desaparecen junto con la ropa. Parece que la desnudez nos hace volver a la naturaleza. Parece, porque tal noción ignora las relaciones sociales, las formas de emoción y las inclinaciones de la conciencia. Pero tampoco es totalmente ilusoria, pues el poder de la sexualidad humana —su capacidad para convertirse en una pasión— depende de la promesa de un nuevo comienzo. Y este nuevo se siente como si no solo se refiriera al destino individual, sino igualmente al cósmico, que, durante ese momento y de una forma extraña, llena y trasciende la historia. La prueba de que sucede así es la repetición de metáforas cósmicas en la poesía amorosa de todo el mundo, incluso en períodos

revolucionarios.

En esta pintura no podía haber equivalencia entre la práctica de Hals como pintor y el tema representado, pues este estaba cargado, aunque fuera de forma prematura, aunque fuera nostálgicamente, con la promesa potencial de un nuevo comienzo. Hals pintó el cuerpo recostado sobre la cama con la consumada maestría que había adquirido con el paso de los años. Pintó la experiencia de ese cuerpo como una apariencia. Pero el acto de pintar a la mujer de pelo negro como las plumas de un cuervo no podía responder a su visión de ella. No podía inventar nada nuevo y se quedó allí, desesperado, al borde mismo de las apariencias.

¿Y qué pasó entonces? Yo imagino a Hals dejando sobre la mesa los pinceles y la paleta, y sentándose en una silla. Hacía rato que la mujer se había ido, y la cama estaba vacía. Sentado, Hals cerró los ojos. No los cerró para adormecerse. Con los ojos cerrados, podría haber imaginado, como lo haría un ciego, otras pinturas pintadas en otro tiempo.

Diego Velázquez

1599-1660

La imagen me impresionó cuando la vi por primera vez. Me resultaba conocida, como si, de niño, hubiera visto a aquel hombre enmarcado en el umbral de una puerta. Es la de un cuadro pintado por Velázquez en torno a 1640. Se trata de un retrato imaginario de Esopo, de un tamaño la mitad que el natural.

Está parado, esperando a alguien que lo ha convocado. ¿A quién? ¿A un tribunal? ¿A una cuadrilla de bandidos? ¿A una mujer moribunda? ¿A unos viajeros que le solicitan otra historia?

¿Dónde nos encontramos? Hay quienes dicen que el cubo de madera y la gamuza apuntan a una tenería, y estos mismos recuerdan la fábula de Esopo que cuenta la historia del hombre que poco a poco aprendió a ignorar el hedor de las pieles que están siendo curtidas. No me acaban de convencer. Puede que nos encontremos en una posada, entre otros viajeros que están de camino. Las botas, de tan usadas, parecen jamelgos famélicos, con el lomo hundido. Sin embargo, en este momento está sorprendentemente limpio, sin una mota de polvo. Se ha lavado y se ha mojado el cabello, que está todavía un poco húmedo.

Su indumentaria de peregrino hace tiempo que ha tomado la forma de su cuerpo, y cara y traje tienen exactamente

la misma expresión. El traje ha reaccionado a la vida como tela que es, de la misma manera que su cara ha reaccionado como piel y hueso. Vestimenta y cara parecen compartir la misma experiencia.



Diego Velázquez, *Esopo*, 1639-1640.

Su mirada me hace dudar. Le intimida a uno; es arrogante. No, no es arrogante, pero no aguanta a los tontos.

¿Quién fue el modelo del pintor para este retrato histórico de un hombre que vivió dos mil años antes que él? En mi opinión, parece un tanto precipitado asumir que el modelo fuera un escritor o un amigo de Velázquez. Se dice que Esopo fue

un esclavo liberto, nacido posiblemente en Cerdeña. Uno pensaría lo mismo del hombre que tenemos delante. La fuerza de su presencia es de un tipo que solo se observa en quienes no tienen poder. Un recluso de una cárcel de Sicilia le dijo a Danilo Dolci:

He adquirido la experiencia de saber qué es el universo leyendo el horóscopo por casi toda Italia. Toda la cristiandad —pobres, ricos, príncipes, barones y condes— me ha revelado sus deseos y costumbres.¹

Cuenta la leyenda que al final de su vida Esopo también cumplió condena por robo. Puede que el modelo fuera un antiguo recluso, un galeote, con el que, como Don Quijote, Velázquez se hubiera encontrado en algún camino. En cualquier caso, alguien que conoce “sus deseos y costumbres”.

Al igual que los enanos cortesanos que pintó, Velázquez observa el espectáculo del poder mundano. Como en la de los enanos, hay ironía en su mirada, una ironía que atraviesa toda retórica convencional. Pero ahí acaba el parecido, pues los enanos eran discapacitados de nacimiento. Cada uno de ellos tiene una expresión que le es propia, pero todos ellos presentan una forma de resignación que declara: esta vez yo estaba destinado a ser excluido de la vida normal. Esopo no está excluido. Es normal.

Su túnica lo cubre y, al mismo tiempo, nos recuerda el cuerpo desnudo que está debajo. Su mano izquierda realza

este efecto, al tenerla por debajo de la túnica, a la altura de la panza. Y su cara demuestra algo parecido en relación con su conciencia. Observa, mira, reconoce, escucha lo que le rodea y está fuera de él, y, al mismo tiempo, reflexiona en su interior, ordenando incesantemente lo que ha percibido, intentando encontrar un sentido que vaya más allá de los cinco sentidos con los que ha nacido. El sentido que da a lo que ve, por más precario y ambiguo que pueda ser, es lo único que posee. Para el alimento y el techo se ve obligado a contar una de sus fábulas.

¿Qué edad tiene? ¿Entre cincuenta y sesenta y cinco? Parece más joven que el Homero de Rembrandt, mayor que el Esopo de José de Ribera. Algunos dicen que Esopo, el fabulista verdadero, vivió hasta los setenta y cinco años. Velázquez murió a los sesenta y uno. Los cuerpos de los jóvenes son dones, tanto para ellos como para los demás. Las diosas de la antigua Grecia eran portadoras de este don. Los cuerpos de los poderosos, cuando envejecen, se vuelven insensibles y mudos, se empiezan a parecer a las estatuas que, creen ellos, se merecerán que les erijan después de su muerte.

Esopo no es una estatua. Su físico encarna su experiencia. Su presencia solo se refiere a lo que ha sentido y visto. No hace referencia a posesión alguna, a una institución, a un cargo o a una protección. Si uno llorara en su hombro, lloraría en el

hombre de su vida. Si le acariciara el cuerpo, este recordaría la ternura que conoció en la infancia.

José Ortega y Gasset describe algo de lo que siento yo en presencia de este hombre:

Ya un día veremos cómo mientras la astronomía, por ejemplo, no forma parte del astro que investiga y conoce, ese extraño saber vital que llamamos “experiencia de la vida” forma parte esencial de la vida misma, constituye uno de sus principales componentes o factores. Es ese saber causante de que un segundo amor sea, por fuerza, distinto del primero porque *sabe* ya lo que fue este primero y lo lleva, por tanto, como enrollado dentro de sí. De modo que si usamos la imagen, como veremos, antiquísima y universal, que nos presenta la vida como un camino que hay que correr y recorrer —de ahí expresiones como “curso de la vida”, *currículum vitae*, tomar una carrera, etc.— diremos que, conforme caminamos, el camino que es nuestra vida, ese camino lo conservamos y lo sabemos, esto es, que el camino de la vida ya recorrido se va enroscando, envolviendo o enrollando sobre sí mismo como un film, y al llegar al término de la vida, el hombre se encuentra llevando sobre su espalda, diríamos pegado a ella, todo el rollo de su vida vivida.²

Lleva consigo el rollo de la película de su vida. Su virilidad tiene muy poco que ver con el dominio o el heroísmo, y

mucho con el ingenio, la astucia, cierto sarcasmo y la negativa a aceptar compromiso alguno. Este rechazo no es una cuestión de terquedad, sino de haber visto lo suficiente para saber que uno no tiene nada que perder. Las mujeres suelen enamorarse de la energía y el desengaño, y no les falta sabiduría en esto, pues así están doblemente protegidas. Este hombre, ya entrado en años, harapiento, que no lleva nada excepto una vida compuesta de jirones, me parece a mí que ha debido de ser recordado por muchas mujeres. Conozco muchas viejas campesinas con rostros muy similares.

A estas alturas de su vida ha perdido la vanidad masculina. Él no es el héroe de las historias que narra. Es un testigo convertido en historiador, y en el mundo rural este es un papel que las ancianas cumplen mucho mejor que los hombres. Su reputación ya no cuenta, ha quedado atrás. Adquieren casi la misma escala de la naturaleza. (En la historia del arte hay una teoría según la cual Velázquez pintó este retrato influido por un grabado de Giovanni Battista Porta, quien hizo una comparación fisionómica entre los rasgos de un hombre y los de un buey. ¿Quién sabe? Yo prefiero mis recuerdos de las ancianas campesinas.)

Sus ojos son raros, pues están pintados con menos énfasis que el resto del cuadro. Casi tiene una la impresión de que los ojos quedaron *sin* pintar, que son lo único que queda de la base del lienzo.

Sin embargo, todo en el cuadro apunta hacia ellos,

excepción hecha de las hojas de papel y de la mano que las sujeta. La expresión de sus ojos nos es dada por la forma de mantener la cabeza y por las otras facciones: la boca, la nariz, la frente. Los ojos actúan; es decir, miran, observan y apenas se les escapa nada, pero no reaccionan emitiendo un juicio. Este hombre no es ni un protagonista, ni un juez ni un satírico. Es interesante compararlo con su pintura gemela (del mismo tamaño y con la misma fórmula pictórica), el retrato de Menipo. Menipo, uno de los primeros cínicos, además de gran satírico, mira al mundo como a algo que se ha dejado atrás, y su marcha le produce cierta diversión. En su postura y en su expresión no hay rastro de la compasión de Esopo.

De forma indirecta, los ojos de Esopo dicen mucho sobre el arte de la narración. Su expresión es reflexiva. Todo lo que ha visto contribuye a su idea del enigma de la vida: para este enigma tiene respuestas parciales —cada historia que cuenta es una—, pero, a su vez, cada respuesta, cada historia, cada fábula saca a la luz otra pregunta, de tal modo que fracasa continuamente, y es este fracaso lo que mantiene su curiosidad. Sin misterio, sin curiosidad y sin la forma impuesta por esa respuesta parcial no puede haber historias: solo hay confesiones, comunicados, recuerdos y fragmentos de fantasía autobiográfica que, por el momento, se hacen pasar por novelas.

En cierta ocasión me referí a los narradores denominándolos “secretarios de la muerte”. Los llamaba así porque

todas las historias, antes de ser narradas, empiezan por el final. Esto decía Walter Benjamín: “La muerte es la sanción de todo lo que el narrador puede referir y es ella quien le presta autoridad”.³ Sin embargo, mi frase era demasiado romántica, no suficientemente contradictoria. No hay hombre que tenga menos que ver con la muerte que este. Observa la vida como la vida podría observarse a sí misma.

Una historia para Esopo. Era un seis de enero, día de Reyes. Me habían invitado a la cocina de una casa en la que no había estado nunca. Dentro de la casa había algunos niños y una perra bobtail grande y con un áspero pelo gris que le caía enmarañado sobre los ojos. Mi llegada la asustó, y empezó a ladrar. No de una forma brutal, pero sí persistente. Intenté hablarle. Luego me agaché para ponerme a su altura. No sirvió de nada. Siguió ladrando, inquieta. Nos sentamos alrededor de la mesa; éramos ocho o nueve, tomamos café y galletas. Le ofrecí una, guardando una distancia prudencial. Por fin, la tomó. Cuando le ofrecí otra, poniéndosela cerca de mi rodilla, no quiso acercarse. No muerde, me dijo el dueño. Y este comentario me llevó a contar una historia.

Hace veinticinco años, yo vivía en el extrarradio de una ciudad europea. Cerca de nuestro piso había prados y bosques por los que me daba un paseo todas las mañanas antes de desayunar. En un punto de mi recorrido, cerca de un cobertizo improvisado donde vivían unos inmigrantes españoles, siempre me encontraba con la misma perra. Era una

perra gris, ya vieja y tuerta; tenía el tamaño de un bóxer pero era un chuchito sin más. Todas las mañanas, lloviera o luciera el sol, me paraba, le hablaba, le acariciaba la cabeza y seguía mi camino. Teníamos ese ritual. Pero un día de invierno no estaba donde solía. A decir verdad, no le dediqué un segundo en mis pensamientos. Al tercer día, sin embargo, cuando me acercaba al sitio donde estaba la chabola, oí ladrar a un perro y luego como un gemido. Me detuve, miré alrededor. Ni rastro del animal. Igual me lo había imaginado. Pero en cuanto di unos pasos, volvió el gemido, que empezó a transformarse en un aullido. Había nevado, y no se veían huellas de perro por ningún lado. Me paré de nuevo y me dirigí entonces hacia la chabola. Y allí, a mis pies, vi una estrecha zanja por la que corría el alcantarillado, cavada, posiblemente, antes de que se helara el suelo. Tenía como un metro y medio de profundidad y los laterales muy verticales. La perra se había caído en la zanja y no podía salir. Vacilé. ¿Debía ir e intentar encontrar a su dueño? ¿Debía saltar y sacarla de allí?

Al alejarme del lugar, la voz de la conciencia me susurró: ¡cobarde!

Oye, le contesté, está ciega, lleva ahí uno o dos días.

Y tú qué sabes, volvió a susurrarme la voz de la conciencia.

Por lo menos toda la noche, dije. No me conoce. Ni siquiera sé cómo se llama.

¡Cobarde!

Así que salté dentro de la zanja. La calmé. Me senté a su lado hasta que decidí que había llegado el momento de levantarla hasta la altura de mis hombros y posarla en la tierra, fuera de la zanja. Debía de pesar sus buenos treinta kilos. Como cabía esperar, en cuanto la levanté, me mordió. Un mordisco profundo en el pulpejo del pulgar y en la muñeca. Salí de la zanja como pude y me fui rápidamente a que me viera un médico. Más tarde, encontré al dueño de la perra; era un italiano, que me dio una tarjeta de visita en la que escribió por detrás el nombre y la dirección de su compañía aseguradora. Cuando le conté al agente de la compañía lo que me había sucedido, alzó las cejas.

Es la historia más improbable que he oído en mi vida, me dijo.

Le señalé mi mano vendada, en cabestrillo.

Entonces justed está mal de la cabeza!, dijo

El dueño de la perra me dijo que viniera a dar parte del accidente.

Pues claro. Están compinchados. ¿Cuánto gana usted?

Tuve un momento de inspiración. Diez mil al mes, le mentí.

Por favor, tome asiento.

Todos los que estaban sentados alrededor de la mesa se echaron a reír. Alguien más contó otra historia, y luego nos levantamos, pues era hora de irse. Me dirigí a la puerta, abrochándome el abrigo. La perra vino derecha hacia mí, desde el

otro extremo de la habitación. Me agarró la mano con los dientes, suavemente, y retrocedió, tirando de mí.

Quiere enseñarte el establo, donde duerme, dijo uno de los niños.

Pero no, no era al establo adonde me llevaba la perra, era a la silla donde yo había estado sentado. Me volví a sentar, y la perra se echó en el suelo, a mis pies, imperturbable ante las risas de todos los presentes y vigilando el menor signo que indicara que me proponía irme.

Una pequeña historia para Esopo. Hagan con ella lo que quieran. ¿Cuánto entiende un perro? La historia se convierte en historia porque no estamos muy seguros; porque en cualquier caso mantenemos nuestro escepticismo. La experiencia que tiene la vida de sí misma (¿y qué otra cosa son las historias si no eso?) siempre es escéptica.

Cuenta la leyenda que Pirrón, el fundador del escepticismo, fue primero pintor. Luego acompañó a Alejandro Magno en su viaje por Asia, abandonó la pintura y se hizo filósofo; suya es la afirmación de que las apariencias y todas las percepciones son ilusorias. (Un día alguien debería escribir un drama sobre el viaje de Pirrón.) Desde el siglo IV a. C., y más precisamente durante los dos últimos siglos, el sentido del término “escepticismo” ha cambiado radicalmente. Los escépticos originales rechazaban toda explicación total (o solución) relativa a la vida, porque daban prioridad a su experiencia de que una vida realmente vivida es un enigma.

Creían que sus oponentes en el campo de la filosofía eran unos privilegiados protegidos por la academia. Ellos defendían la experiencia común contra el elitismo. Creían que si Dios existía, era invisible, irrefutable y ciertamente no se correspondía con aquellos que tenían las narices más largas.

Hoy, el término “escepticismo” ha pasado a significar también una especie de actitud distante con el mundo, la negativa a comprometerse con nada y, con frecuencia, como en el caso del positivismo lógico, esa pedantería que suele acompañar al privilegio. Hubo cierta continuidad histórica desde los primeros escépticos hasta los revolucionarios del mundo moderno, pasando por los heréticos de la Edad Media. Por el contrario, el escepticismo moderno no desafía a nadie y lo único que le interesa desmontar son las teorías del cambio. Dicho esto, el hombre que tenemos frente a nosotros es un escéptico en el sentido original.

Si no supiera que el cuadro era de Velázquez, creo que diría igualmente que se trata de pintura española. Su intranquilidad, su austeridad y su escepticismo son muy españoles. Históricamente, siempre se ha pensado que España es un país donde reina el fervor religioso, el fanatismo incluso. Pero ¿cómo reconciliarlo con el escepticismo al que me estoy refiriendo con tanta insistencia? Empecemos por la geografía.

Las ciudades siempre han dependido del campo para el alimento; ¿podría ser posible que fueran igualmente dependientes del campo para gran parte de su ontología, para

algunos de los términos con los que explican el lugar del ser humano en el universo?

Es fuera de las ciudades donde la naturaleza, la geografía y el clima obran su máximo impacto. Determinan los horizontes. En una ciudad, no hay horizontes a no ser que uno se suba a una torre.

La velocidad con la que se han producido los cambios tecnológicos y políticos durante nuestro siglo ha hecho que todo el mundo se hiciera consciente de la historia a escala mundial. Nos sentimos criaturas no solo de la historia, sino de la historia universal. Y lo somos. Sin embargo, la supremacía dada a lo histórico nos ha llevado a no dar la importancia que tiene a lo geográfico.

En el Sahara, uno entra en el Corán. El islam nació, y renace continuamente, de una vida nómada en el desierto, una vida cuyas necesidades viene a satisfacer y cuya angustia viene a aliviar. Escribo de una forma demasiado abstracta, y así uno olvida el peso del cielo sobre la arena o sobre la roca que todavía no se ha convertido en arena. Es bajo este peso donde se hace esencial una religión profética. Como escribió Edmond Jabès:

En la montaña, las alturas y los abismos y la pura densidad de aquello a lo que se enfrenta uno modera la sensación de infinitud; así, uno mismo se ve limitado, definido como un objeto entre otros objetos. En el mar,

siempre hay algo más que el agua y el cielo; está el barco, que define la diferencia de uno con respecto a los otros dos, dándole un lugar humano donde ponerse. En el desierto, sin embargo, la sensación de infinitud es incondicional y, por consiguiente, la más auténtica. En el desierto uno se queda completamente abandonado a su suerte. Y en esa uniformidad ininterrumpida del cielo y de la arena, uno no es nada, absolutamente nada.

La hoja (el cuchillo, la espada, la daga, la hoz) ocupa un lugar especial en la poesía árabe. Esto guarda no poca relación con su utilidad como arma y como herramienta. Pero el filo del cuchillo tiene también otro significado. ¿Por qué se adecuaba tan bien el cuchillo a esta tierra? Mucho antes de los comentarios denigrantes y de las medias verdades del Orientalismo europeo ("la crueldad de la címitarra"), el filo del cuchillo, la hoja, recordaban cuán leve es la vida. Y esta levedad procede, de una forma muy material, de la cercanía entre el cielo y la tierra que se da en el desierto. Entre los dos solo hay la altura hasta la que puede crecer una palmera o cabalgar un jinete. La existencia se reduce a la más ceñida unión, y si uno habita esa unión, toma conciencia de que la vida es una opción asombrosamente *exterior*, de la que uno es simultáneamente testigo y víctima.

Esta conciencia encierra fatalismo y una emoción intensa. Nunca fatalismo e indiferencia.

“El islam es, en un sentido, una protesta apasionada contra la posibilidad de llamar sagrada a cualquier cosa que no sea Dios”, escribía Hasam Saab.

En el fino estrato de la vida extendida sobre la arena como la alfombra de un nómada, no es posible transacción alguna porque no hay escondites; la confrontación directa produce emoción; la impotencia, fatalismo.

La meseta de la España interior es, en cierto sentido, más negativa que el desierto. El desierto no promete nada, y en esta negación se pueden dar milagros. La Voluntad de Dios, el oasis, el alfa, la *ruppe vulgaire*, por ejemplo. La estepa española es un paisaje de promesas rotas. Hasta los lomos de sus montes parecen rotos. La forma típica de la meseta es la de un hombre truncado, un hombre que ha perdido la cabeza y los hombros, cercenado por un terrible tajo horizontal. Y la repetición geográfica de estos cortes horizontales subraya cómo se alza la meseta hacia el cielo para achicharrarse en el verano y congelarse en invierno, cubierta de hielo.

En algunas zonas de España, la meseta produce trigo, maíz, girasol y viñas. Pero estos cultivos, menos duros que los brezos, los cardos y la jara, siempre corren el riesgo de quemarse o helarse. Muy poco ayuda a su supervivencia. Tienen que trabajarse su supervivencia, como hacen los hombres que los plantan, enfrentándose a una hostilidad inherente. En esta tierra, hasta los ríos son mayormente enemigos, más que aliados. Durante nueve meses al año, son

rieras secas, obstáculos; durante dos meses, son unos torrentes salvajes y destructivos.

Las promesas rotas, al igual que las piedras amontonadas y la gravilla salífera, parecen asegurar que todo se quemará hasta convertirse en polvo, primero negro y luego blanco. ¿Y la historia? Aquí uno aprende que la historia no es más que el polvo levantado por un rebaño de ovejas. Toda la arquitectura de la meseta es defensiva, todos los monumentos parecen fortificaciones. Explicarlo solo en función de la historia militar nacional —la ocupación árabe, la Reconquista— es, creo yo, demasiado simple. Los árabes, de hecho, introdujeron la luz en la arquitectura española. El edificio español esencial, con sus pesados portones, sus muros defensivos, sus cuatro fachadas y su soledad, es una respuesta al paisaje como representación, una respuesta a lo que sus signos han revelado de los orígenes de la vida.

Quiénes habitan aquí y trabajan esta tierra viven en un mundo carente de promesas visibles. Lo que promete este mundo es invisible y se encuentra más allá de lo aparente. La naturaleza, en lugar de acomodaticia, es indiferente. Hace oídos sordos a la pregunta “¿por qué está aquí el hombre?”, y ni siquiera su silencio cuenta como respuesta. La naturaleza es finalmente polvo (la expresión española “echar un polvo” parece venir al caso), frente al cual nada permanece, a excepción de la fe furibunda o el orgullo individuales.

No se debe confundir esto que digo aquí con el carácter

de los españoles y las españolas. Los españoles son en muchas ocasiones más hospitalarios, más fieles a sus promesas, más generosos y más tiernos que muchos otros pueblos. No hablo de sus vidas, sino del escenario en el que viven.

En su poema “Por tierras de España”, Antonio Machado decía:

Veréis llanuras bélicas y páramos de asceta
¿no fue por estos campos el bíblico jardín?:
son tierras para el águila, un trozo de planeta
por donde cruza errante la sombra de Caín.⁴

Otra forma de definir el paisaje de la España interior sería decir que no se puede pintar. Y prácticamente no hay cuadros de él. Sin duda, en el mundo hay muchos más paisajes que no se prestan a ser pintados que paisajes pintables. El que tendamos a olvidarlo (con nuestros caballetes portátiles y nuestras diapositivas) se debe a una especie de eurocentrismo. Aquellos lugares donde la naturaleza a gran escala se presta a ser pintada constituyen la excepción de la regla. (Tal vez debería añadir que yo sería el último en olvidar la coyuntura sociohistórica específica necesaria para la producción de un paisajismo puro, pero esa es otra historia.) Un paisaje no se presta a ser pintado puramente por razones descriptivas; se debe siempre a que su sentido, su significado, no es *visible*, o está en otra parte. Por ejemplo, una jungla es

pintable como morada de los espíritus, pero no como selva tropical. Por ejemplo, todos los intentos de pintar el desierto terminan con simples imágenes de arena. El desierto está en otra parte: en los dibujos hechos con arena de los aborígenes australianos, por ejemplo.

Los paisajes pintables son aquellos en los que lo visible realza al hombre, en los que las apariencias naturales tienen *sentido*. Vemos esos paisajes alrededor de todas las ciudades en la pintura italiana del Renacimiento. En esos contextos no se marca una distinción entre la apariencia y la esencia: ese es el modelo clásico.

Aquellos que se han criado en esa meseta española imposible de pintar están convencidos de que la esencia nunca puede ser visible. La esencia está en la oscuridad, detrás de los ojos cerrados. En otro poema, “El Dios ibero”, Machado se pregunta:

¿Quién ha visto la faz al Dios hispano?

Mi corazón aguarda
al hombre ibero de la recia mano,
que tallará en el roble castellano
el Dios adusto de la tierra parda.⁵

Que un paisaje no sea pintable no es una cuestión de talante. El talante cambia con la hora del día y con la estación. El páramo castellano a mediodía en verano —reseco como la

mojama— tiene un talante distinto de la misma estepa al anochecer, cuando las montañas rotas en el horizonte toman un tono violeta tan vívido como el de las anémonas de mar. En el Aragón de Francisco de Goya, el polvo del verano que se extiende hasta el infinito se convierte en el invierno, cuando sopla el cierzo, en una escarcha que ciega. El talante cambia. Lo que no cambia es la escala, y lo que yo quiero denominar la *llamada* del paisaje.

La escala del interior de España es de un tipo que no ofrece la posibilidad de establecer un centro focal. Eso significa que no se presta a ser contemplado. O, para decirlo con otras palabras, no hay un lugar desde el que mirarlo. Le rodea a uno, pero nunca está frente a uno. Un punto central se asemeja a un comentario. Un paisaje que carece de centro es como un silencio. Un paisaje sin centro constituye una soledad que le da la espalda a uno. Ni siquiera Dios es ahí testigo, pues Dios no se molesta en mirar ahí, lo visible no es nada. Esta soledad circundante del paisaje que nos da la espalda se refleja en la música española. Es la música de una voz rodeada de vacío. Es lo opuesto a la música coral. Profundamente humana, se transmite con el grito de un animal. No porque los españoles tengan nada de animales, sino porque el territorio tiene el carácter de una inmensidad inexplorable.

Con el término “llamada” me refiero a lo que un paisaje dado “habla” a la imaginación de los autóctonos: el trasfondo

de significado que un paisaje sugiere a quienes lo conocen bien. Comienza con lo que ven los ojos cada amanecer, con el grado en el que los ciega a mediodía, con hasta qué punto se sienten aliviados al caer el sol. Todo esto tiene una base geográfica o topográfica. Tenemos que entender por geografía, sin embargo, algo más amplio que lo que se suele pensar. Tenemos que retornar a una experiencia geográfica anterior, antes de que se definiera la geografía puramente como una ciencia natural. La experiencia geográfica de los campesinos, de los nómadas, de los cazadores, y, tal vez también, de los cosmonautas.

Tenemos que ver la geografía como representación de un origen invisible: una representación constante, pero siempre ambigua y poco clara, porque lo que representa es más o menos el principio y el fin de todas las cosas. Lo que vemos realmente (montañas, costas, cerros, nubes, vegetación) son consecuencias temporales de un evento indescriptible, inimaginable. Todavía vivimos ese evento, y la geografía, en el sentido en el que la estoy utilizando, nos ofrece signos para que lo leamos, unos signos relativos a su naturaleza.

Muchas cosas diferentes puede llenar de significado el primer plano: los recuerdos personales, las preocupaciones prácticas de la supervivencia —la suerte de una cosecha, el estado del abastecimiento de agua—, las esperanzas, los miedos, los orgullos y los odios engendrados por los derechos de propiedad; los rastros de sucesos y crímenes (por

todo el mundo, los crímenes son uno de los temas de conversación favoritos en el medio rural). Todos estos se dan, no obstante, contra un trasfondo que yo denomino la *llamada* del paisaje, que consiste en la forma en la que el “carácter” de un paisaje determina la imaginación de quienes han nacido en él.

La llamada de muchas junglas es fértil, politeísta, mortal. La llamada de los desiertos es unilineal y severa. La llamada del oeste de Irlanda o de Escocia depende de las mareas, es recurrente y está llena de espectros. (Por eso tiene sentido hablar de un paisaje celta.) La llamada de la España interior es atemporal, indiferente y galáctica.

La escala y la llamada no cambian con el talante. Todas las vidas permanecen abiertas a sus propios accidentes y a su propia meta. Lo que sugiero, sin embargo, es que la geografía, aparte de sus efectos obvios en la biología, puede ejercer una influencia cultural en la manera en la que la gente concibe la naturaleza. Esta influencia es visual, y, dado que hasta tiempos muy recientes la naturaleza constituía la mayor parte de lo que veían, uno podría ir aún más lejos y proponer que ciertas geografías fomentan cierto tipo de relación con lo visible.

La geografía española fomenta el escepticismo con respecto a lo visible. No se le encuentra sentido. La esencia está en otra parte. Lo visible es una forma de desolación, las apariencias proceden de los detritos. Lo esencial es el ser

invisible, y lo que puede haber detrás de las apariencias. El ser y lo esencial confluyen en la oscuridad o en la luz cegadora.

El lenguaje de la pintura española vino del otro lado de los Pirineos. Esto quiere decir que era un lenguaje nacido de la curiosidad visual científica del Renacimiento italiano y del realismo mercantilista de los Países Bajos. Luego este lenguaje se hace barroco, más tarde, neoclásico y, finalmente, romántico. Pero a lo largo de su evolución nunca dejó de ser —ni siquiera durante la fase de fantasía manierista— un lenguaje visual construido en torno a la credibilidad de las apariencias naturales y en torno a un materialismo tridimensional. Basta con pensar en el arte icónico chino, persa o ruso para apreciar con mayor claridad la *sustancialidad* de la tradición europea principal. En la historia del arte universal, la pintura europea, desde el Renacimiento hasta el final del siglo XIX, es la más corpórea; esto no significa que sea la más sensual, sino la más tangiblemente dirigida a quienes viven en sus cuerpos, más que al alma, a Dios o a los muertos.

Podemos denominarlo corporeidad humanista si despojamos la palabra de sus connotaciones morales e ideológicas. Humanista en tanto en cuanto coloca el cuerpo humano vivo en el centro. Este humanismo solo se puede dar, creo yo, en climas templados, en paisajes que, cuando se dispone de medios tecnológicos y las relaciones sociales lo permiten, se prestan a buenas cosechas. El humanismo del

lenguaje visual de la pintura europea presupone una naturaleza amable, benigna. Quizá debería hacer aquí hincapié en que hablo del lenguaje como tal y no de lo que se puede decir con él. Nicolas Poussin, en su *Arcadia*, y Jacques Callot, en sus *Grandes miserias de la guerra*, utilizaron el mismo lenguaje, como también utilizaron el mismo lenguaje Giovanni Bellini en sus *Virgenes* y Matthias Grünewald en sus víctimas de la peste.

A principios del siglo xvi, España era el país más rico y más poderoso de Europa: la primera potencia europea de la Contrarreforma. Durante los siglos siguientes, siglos de un rápido declive y una pobreza en ascenso, continuó, no obstante, jugando un papel importante como nación, sobre todo en defensa de la fe católica. No sorprende, pues, que su arte fuera europeo, que en su práctica los pintores utilizaran un lenguaje europeo (a menudo trabajaban en Italia). Sin embargo, del mismo modo que el catolicismo español era diferente del de cualquier otro país europeo, así también lo era su arte. Los grandes pintores españoles tomaron la pintura europea y la volvieron contra sí misma. No se lo propusieron así. Sencillamente, su visión, formada conforme a la experiencia española, no podía soportar el humanismo de esta pintura. Un lenguaje de la abundancia para una tierra de la escasez. El contraste era flagrante y ni siquiera la obscena riqueza de la Iglesia española podía tender un puente. De nuevo, Machado, el gran poeta del paisaje español, nos apunta una

respuesta:

¡Oh tierras de Alvargonzález,
en el corazón de España,
tierras pobres, tierras tristes,
tan tristes que tienen alma!⁶

Hay un cuadro de El Greco que representa a san Lucas, el patrón de los pintores. En una mano tiene un pincel y, en la otra, reclinado contra su torso, un libro abierto hacia el espectador. Vemos la página del libro, en la cual hay una imagen de la Virgen con el Niño.

Francisco de Zurbarán pintó al menos cuatro versiones de la cara de Cristo impresa milagrosamente en el paño de la Verónica. Se trataba de uno de los temas favoritos de la Contrarreforma. El nombre de Verónica, dado a la mujer que, según los textos sagrados, enjugó con su pañuelo el rostro de Cristo cuando se dirigía al Calvario, se deriva, sin duda, de las palabras *vera icona*, imagen verdadera.

En estas obras de El Greco y de Zurbarán se nos recuerda cuán leves y cuán finas son incluso las imágenes verdaderas. Tan finas como el papel o la seda.

Cuando un torero ejecuta una verónica, alza el capote frente al toro, que lo confunde con el torero. Cuando el toro avanza con la cabeza gacha hacia él, el torero retira el capote y lo agita lenta y ostentosamente en el aire, de modo que se convierte en un trozo de tela. El torero repite el pase varias

veces, y todas ellas el toro cree en la solidez y la corporeidad de lo que ponen frente a sus ojos, y vuelve a ser engañado.

Ribera pintó al menos cinco versiones de un filósofo con un espejo en la mano, mirando su propio reflejo y meditando sobre el enigma de las apariencias. El filósofo nos da la espalda, de modo que solo vemos su rostro en el espejo, el cual nos ofrece, de nuevo, una imagen tan fina como su capa de azogue.

Otro cuadro de Ribera nos muestra a Isaac, ya ciego, bendiciendo a su hijo pequeño, Jacob, al que toma por Esaú. Con la connivencia de Rebeca, su madre, Jacob engaña a su padre cubriéndose los brazos con una piel de cordero. El anciano, al tocar un brazo peludo, cree que está dando la bendición a Esaú, su hijo mayor, el pastor hirsuto. No recuerdo haber visto otro cuadro con este mismo tema. Es una imagen destinada a la demostración gráfica de cómo las superficies, al igual que las apariencias, nos engañan. No solo porque la superficie sea superficial, sino porque es falsa. La verdad no solo es más profunda, sino que también está en otro lado.

Los ejemplos iconográficos que acabo de dar constituyen una forma de preparar el camino para la generalización que me propongo hacer con respecto a la manera de pintar de los maestros españoles, independientemente de los temas o de la iconografía. Si conseguimos hacernos con esa manera de pintar, estaremos más cerca de comprender algo intrínseco a la experiencia española de lo transcendental y de lo cotidiano.

Los maestros españoles pintaron todas las apariencias como si fueran una cobertura superficial.

¿Una cobertura como un velo? Los velos son demasiado livianos, demasiado femeninos, demasiado transparentes. La cobertura que los pintores imaginaban era opaca. Y tenía que serlo, pues de otro modo se filtraría la oscuridad que vestían, y la imagen se haría negra como la noche.

¿Como una cortina? Una cortina es demasiado pesada, demasiado gruesa, y borra todas las texturas excepto la suya propia. Según los maestros españoles, las apariencias eran una especie de piel. No dejan de obsesionarme los dos cuadros de Goya de *La maja vestida* y *La maja desnuda*. No deja de ser significativo que este juego pictórico de vestida y desnuda se le haya ocurrido a un español, y sigue siendo algo único en la historia del arte: la piel blanca de la maja desnuda es también una cobertura, tanto como lo era el vestido. Lo que *es* ella permanece oculto, invisible.

La apariencia de todas las cosas —hasta la de una roca o la de una armadura— es igualmente una piel, una membrana. Cálida, fría, arrugada, fresca, seca, húmeda, suave, áspera, irregular, abultada, la membrana de lo visible cubre todo lo que vemos con los ojos abiertos, y nos engaña de la misma manera que el capote engaña al toro.

En la pintura española hay muy pocos ojos pintados que estén *mirando* abiertamente. Los ojos sugieren el espíritu interior e invisible de la persona pintada.

En el caso de El Greco, se alzan al cielo. En Velázquez —volvamos a pensar en los retratos de los enanos cortesanos—, los ojos están ocultos de la visión, como si tuvieran unas terribles cataratas; los ojos de sus retratos reales son unas esferas maravillosamente pintadas, gelatinas, pero no escudriñan, como lo hacen aquellos pintados por Frans Hals, que fue contemporáneo suyo, mil kilómetros más al norte.

En Ribera y en Zurbarán, los ojos miran adentro, están en otro mundo. En Murillo, las ventanas del alma están decoradas con guirnaldas. Solo Goya podría parecer una excepción, particularmente en los retratos de sus amigos. Pero cuando se ponen estos retratos juntos, uno al lado del otro, se hace evidente algo muy curioso: sus ojos tienen la misma expresión, una expresión de resignación lúcida e inquebrantable, como si ya hubieran visto lo indecible, como si lo existente no pudiera sorprenderlos y no mereciera ya la pena observarlo.

Se suele definir el arte español como realista. En un sentido, lo es. Las superficies de los objetos pintados se estudian y se reproducen con gran intensidad y franqueza. Lo existente es expuesto, y nunca simplemente evocado. No tiene sentido ver a través de las apariencias, porque detrás no hay nada que ver. Dejemos que lo visible sea visible sin hacernos ilusiones. La verdad está en otra parte.

En *El entierro del conde de Orgaz*, El Greco pinta la armadura del conde muerto y, reflejada en el metal, la imagen del

san Esteban que está alzando el cadáver por los pies. En *El expolio*, utiliza el mismo virtuosismo. En la armadura del caballero situado al lado del Cristo se refleja, en forma de una llamarada similar a un gladiolo, el rojo de la túnica del Salvador. En el mundo “transcendental” de El Greco, el sentido del tacto, y, por consiguiente, de la realidad tangible de las superficies, está en todas partes. Tenía un guardarropa magnífico para vestir a sus santos. No hay otro pintor que pinte como él los ropajes.

En la obra, más austera, de Ribera y de Zurbarán, la capa cubre el cuerpo, la carne cubre los huesos, y el cráneo cubre la conciencia. ¿Y qué es la conciencia? Oscuridad y fe invisible. Detrás de la última superficie está lo que no se puede pintar. Detrás del pigmento sobre el lienzo está lo que cuenta, y eso se corresponde con lo que está detrás de los párpados de unos ojos cerrados.

La herida en la pintura española es tan importante porque penetra las apariencias, llega detrás de ellas. Del mismo modo, en el caso de los jirones y los harapos de la pobreza... claro está, reflejan tanto la realidad como el culto de la pobreza, pero visualmente lo que hacen es rasgar, revelar la siguiente superficie, y llevarnos más cerca de la última, tras la cual empieza la verdad.

Los pintores españoles pusieron toda su maestría en demostrar que lo visible es una ilusión, solo útil como recuerdo del terror y de la esperanza que habita en lo invisible.

Pensemos, en comparación, en un Piero della Francesca, en un Rafael, en un Johannes Vermeer, en cuyas obras todo es visibilidad, y Dios, por encima de todos, es el que todo lo ve.

Goya —pasados los cincuenta y ya sordo— rompió el espejo, quitó las ropas y vio los cuerpos mutilados. Frente a la primera guerra moderna, se encontró en la oscuridad, al otro lado de lo visible, y, desde allí, volvió la vista a los despojos de las apariencias (si esto suena a metáfora, mírense los últimos dibujos realizados con pincel), recogió los trozos y los volvió a juntar. Humor negro, pinturas negras, las llamaradas en la noche de *Los desastres de la guerra* y de *Los disparates*. (Disparate significa algo fuera de la razón y la regla, pero su raíz latina significa “dividir”, “separar”.) Goya trabajó con los fragmentos dispersos, desfigurados, hechos trizas, de lo visible. Y precisamente porque son fragmentos rotos, vemos lo que hay detrás: la misma oscuridad que Francisco de Zurbarán, Francisco Ribalta, Juan Bautista Maíno, Bartolomé Esteban Murillo y José de Ribera siempre dieron por su puesta.

Puede que uno de *Los disparates* sea un comentario sobre esta inversión, por la cual la oscuridad supuesta detrás de las apariencias se transforma en la oscuridad evidente entre sus fragmentos mutilados. Muestra un caballo que vuelve la cabeza para tomar entre sus dientes al jinete, una mujer vestida de blanco. Aquello que en algún momento dominaste te aniquila.

Sin embargo, la realidad de lo que Goya experimentó y expresó no se encontrará, a fin de cuentas, en ningún símbolo, sino sencillamente en su manera de dibujar. Une las partes sin tomar en consideración el conjunto. La anatomía es para él un ejercicio vano, racionalista, que no tiene nada que ver con la brutalidad y el sufrimiento de los cuerpos. Frente a un dibujo de Goya, nuestra mirada se mueve de una parte a otra, de una mano a un pie, de una rodilla a un hombro, como si estuviéramos mirando la acción de una película, como si las partes, los miembros, no estuvieran separados por centímetros, sino por segundos.

En 1819, a los setenta y tres años, Goya pintó *La última comunión de san José de Calasanz*, el fundador de una orden religiosa, consagrada a la educación de los pobres, en uno de cuyos colegios el pintor había estudiado de niño en Zaragoza. Ese mismo año, Goya pintó el pequeño cuadro de *Cristo en el monte de los Olivos*.

En el primer cuadro, el anciano de rostro grisáceo está arrodillado con la boca abierta delante del sacerdote que deposita la hostia en su boca. Detrás de estas dos figuras en primer plano, en la oscura iglesia, está la congregación: niños, varios hombres de edades diversas y, tal vez, en el extremo izquierdo, un retrato del pintor. Todo en esta pintura resulta mermado ante los cuatro pares de manos orantes que nos ofrece: las del santo, las de otro anciano, las del pintor y las de un hombre más joven, entre el santo y el sacerdote.

Están pintadas con una concentración frenética, por un pintor que, de joven, era famoso por la astucia con la que evitaba las manos en los retratos, a fin de ahorrar tiempo. Las puntas de los dedos de cada par de manos se unen levemente, y el hueco que forman muestra una ternura que solo poseen las de las jóvenes madres y las de los muy ancianos; lo que alojan, como si protegieran la cosa más preciosa del mundo, es nada.

San Lucas (22, 39-44) cuenta la historia de Cristo en el monte de los Olivos con estas palabras:

Salió y, como era de costumbre, fue al monte de los Olivos, y los discípulos le siguieron. Llegado al lugar les dijo:

—Peded que no caigáis en la tentación.

Y se apartó de ellos como un tiro de piedra, y puesto de rodillas oraba diciendo:

—Padre, si quieres, aparta de mí este cáliz; pero no se haga mi voluntad, sino la tuya.

Entonces se le apareció un ángel venido del cielo que le confortaba.

Y sumido en su angustia, insistía más en su oración. Su sudor se hizo como gotas espesas de sangre que caían en tierra.

Cristo está de rodillas, con los brazos en cruz, como el prisionero que, aquel 3 de mayo de 1808, esperaba, todavía unos

segundos, a ser fusilado.

Se dice que aquel mismo año de 1808, cuando Goya empezó a dibujar *Los desastres de la guerra*, su sirviente le preguntó por qué representaba la barbarie de los franceses. “Para decirles a los hombres, para siempre, que no sean bárbaros”, respondió el pintor.

La figura solitaria de Cristo está pintada sobre un fondo negro con unas pálidas marcas blancas y grises rascadas con el pincel. No tiene sustancia alguna. Parece un trapo hecho jirones cuya silueta contra la oscuridad compone el gesto más humanamente expresivo que uno se pueda imaginar. Detrás del trapo está lo invisible.

Lo que hace española la pintura española es que en ella se descubre la misma angustia que la que suelen provocar entre quienes viven y trabajan en ellos los paisajes de la gran meseta del interior del país. En las salas de pintura española del Museo del Prado, en el centro de Madrid, está presente por todas partes, insistente e implícita, una tierra española, medida no en metros, sino en un “tiro de piedra”, sobre la que cae el sudor como gotas de sangre. El filósofo español Miguel de Unamuno lo definió con gran exactitud:

Es el dolor, en efecto, la barrera que la inconciencia, o sea la materia, pone a la conciencia, al espíritu; es la resistencia a la voluntad, el límite que el Universo visible pone a Dios.⁷

Lo que tenía Goya de obsesivo lo tenía Velázquez de sosegado. Ni tampoco hay en su obra signos de fervor religioso o de pasión. Su arte es lo más imparcial que se pueda uno imaginar, carece de prejuicios: todo lo que ve recibe su reconocimiento; no hay jerarquía de valores. Frente a sus lienzos no somos conscientes de la levedad de las superficies, pues su pincel es demasiado elegante para separar la superficie del espacio. Sus pinturas parecen llegar a nuestros ojos como la naturaleza misma, sin esfuerzo. Y, sin embargo, aun cuando las admiremos, no dejan de perturbarnos. Las imágenes, tan magistrales, confiadas, ponderadas, han sido concebidas sobre la base de un escepticismo total.

Ponderadas, escépticas, fluidas; repito los adjetivos que he empleado y producen un sentido: una imagen en un espejo. El uso deliberado de espejos en su obra ha sido el tema de varios tratados sobre Velázquez. Lo que quiero sugerir aquí, no obstante, es algo más radical. Velázquez trataba todas las apariencias como si fueran el equivalente de reflejos en un espejo. Ese era el espíritu con el que examinaba las apariencias, y por eso descubrió, mucho antes que ningún otro, una verosimilitud milagrosa, puramente óptica (diferenciada de la conceptual).

Pero si todas las apariencias son semejantes a reflejos en un espejo, ¿qué hay detrás del espejo? El escepticismo de Velázquez estaba fundado en su fe, en un dualismo que afirmaba: dar a lo visible lo que es visto, y a Dios lo que es de

Dios. Por eso podía pintar con tanto escepticismo y con tanta certeza.

Pensemos en el lienzo de Velázquez antaño titulado *Las hilanderas*, y hoy *La fábula de Aracne*. Siempre se pensó que era una de las últimas obras del pintor, pero recientemente algunos historiadores del arte lo han datado unos diez años antes (por razones que a mí no me parecen del todo convincentes). En cualquier caso, todos parecen estar de acuerdo en que es lo más cercano a un testamento que nos haya dejado Velázquez. En este cuadro reflexiona sobre la práctica de crear imágenes.

La historia de Aracne, tal como nos la relata Ovidio, cuenta cómo una muchacha lidia (la vemos a la derecha, devanando una madeja de lana) hacía unos tapices tan famosos y tan hermosos que desafió a Pallas Atenea, la diosa de las artes y de los oficios. Cada una de ellas tenía que tejer seis tapices. Inevitablemente, Pallas Atenea ganó el concurso y, como castigo, convirtió a Aracne en araña. (La historia ya está contenida en su nombre.) En el cuadro de Velázquez, aparecen las dos trabajando (la mujer a la izquierda, sentada a la rueca, es Pallas), y en la alcoba iluminada al fondo hay un tapiz de Aracne que recuerda vagamente al cuadro de *El rapto de Europa*, de Tiziano. Tiziano era el pintor que más admiraba Velázquez.

El lienzo de Velázquez era originariamente un poco más pequeño. En el siglo XVIII se le añadieron unas tiras en la

parte superior y a derecha e izquierda. El significado global de la escena, sin embargo, no se modificó. La acción que vemos está toda ella relacionada con lo que podemos llamar las apariencias del paño o de la ropa. Vemos cómo es creado lo visible a partir de hilo tejido. El resto es oscuridad.

Movámonos de izquierda a derecha del primer plano. Una mujer sostiene una pesada cortina roja, como para recordarle al espectador que lo que está viendo no es más que una revelación temporal. Gritemos “telón”, y todo desaparece como de un escenario.

Detrás de esta mujer hay una montón de telas de color sin utilizar (un almacén de apariencias todavía no expuestas) y, detrás, una escalera de mano que sube a la oscuridad.

Sentada a la rueca, Pallas Atenea hila unos restos de lana esquilada. Esas hebras, una vez tejidas, se pueden transformar en un pañuelo parecido al que ella lleva a la cabeza. Del mismo modo, los hilos dorados, cuando se tejen, se pueden convertir en carne. Contemplemos la hebra que sostiene entre el índice y el pulgar y consideremos su relación con su pierna estirada, desnuda.

A la derecha, sentada en el suelo, otra mujer carda la lana, preparándola para la vida que va a cobrar. En Aracne devanando la madeja de espaldas a nosotros tenemos una alusión todavía más clara a cómo el hilo puede transformarse ya sea en paño, ya sea en carne. La madeja, su brazo estirado, la espalda de la blusa, sus hombros, todo está hecho con el

mismo material dorado, comparte la misma vida; mientras que a un lado, colgado de la pared, vemos el material muerto, inerte, de la lana de oveja antes de que adquiriera vida o forma. Finalmente, a la derecha del todo, una quinta mujer trasporta un cesto del que se derraman unos paños dorados transparentes, como una especie de excedente.

Para realzar aún más la equivalencia de la carne y la ropa, de la apariencia y la imagen, Velázquez ha hecho que no podamos estar seguros de cuáles figuras en la alcoba del fondo están tejidas en el tapiz y cuáles son exentas y “reales”. ¿Forma parte del tapiz la figura que representa a Pallas Atenea con casco o es alguien que está de pie delante de él? No podemos estar seguros.

La ambigüedad con la que Velázquez juega aquí es muy antigua, claro. En la teología islámica, griega e india, el telar representa el universo, y el hilo, el hilo de la vida. Pero lo que es específico y original de este cuadro del Museo del Prado es que todo en él se revela contra un fondo de oscuridad, haciéndonos así plenamente conscientes de la *levedad* del tapiz y, por consiguiente, de la *levedad* de lo visible. Volvemos, pese a todos los signos de abundancia, al harapo.

Frente a este cuadro de Velázquez se nos viene al pensamiento la recurrente comparación en William Shakespeare de la vida y el drama.

Los actores,

como ya os dije, eran espíritus y se desvanecieron
en el aire, en la levedad del aire.
Y de igual manera, la efímera obra de esta visión,
las altas torres que las nubes tocan, los palacios esplén-
didos,
los templos solemnes, el inmenso globo,
y todo lo que en él habita, se disolverá;
y tal como ocurre en esta vana ficción
desaparecerán sin dejar humo ni estela.8

Esta famosa cita (Shakespeare murió a la edad de cincuenta y dos años, cuando Velázquez tenía diecisiete) nos devuelve al escepticismo del que hemos venido hablando. La pintura española es única tanto en su fidelidad como en su escepticismo para con lo visible. Ese escepticismo se encarna en el narrador que tenemos delante.

Mirándolo, recuerdo que no soy el primero que se plantea preguntas sin respuesta, y empiezo a compartir algo de su calma, de su compostura: una compostura curiosa, pues co-existe con las heridas, con el dolor y con la compasión. Esta última, esencial para el arte de la narración, es el complemento del escepticismo original: la ternura por la experiencia, porque es humana. Los moralistas, los políticos, los mercaderes ignoran la experiencia, y solo les interesan la acción y los productos. La mayor parte de la literatura procede de los desposeídos o de los exilados. Ambos estados concentran su

atención en la experiencia y, así, en la necesidad de redimirla del olvido, de aferrarse a ella en la oscuridad.

Ha dejado de ser un desconocido. Perdiendo toda modestia, empiezo a identificarme con él. ¿Es lo que yo quería ser? ¿Era el umbral en el que aparecía durante mi infancia sencillamente el futuro que deseaba? ¿Dónde está exactamente?

¡Uno podría suponerlo en Velázquez! Creo que está delante de un espejo. Creo que todo el cuadro es un reflejo. Esopo se está mirando. Con ironía, pues su imaginación ya está en otra parte. Dentro de un instante, se volverá y se reunirá con su público. Dentro de un minuto, el espejo reflejará un cuarto vacío, y de vez en cuando se oirán risas al otro lado de la pared.

El Museo del Prado de Madrid es un lugar de encuentro único. Las salas parecen calles abarrotadas por los vivos (los visitantes) y los muertos (los retratados).

Pero los muertos no se han ido; el “presente” en el que fueron pintados, el presente inventado por quienes los pintaron, es tan vívido y habitado como el presente vivo del momento. A veces más vívido. Los habitantes de esos momentos pintados se mezclan con los visitantes vespertinos y juntos, los muertos y los vivos, transforman las salas en algo parecido a Las Ramblas.

Voy a última hora de la tarde al museo a ver los bufones de Velázquez. Encierran un secreto que me ha llevado años comprender y que, tal vez, todavía se me escapa. Velázquez pintó a estos hombres con la misma técnica y la misma mirada escéptica y carente de crítica con las que pintó a las infantas, los reyes, los cortesanos, las doncellas, los cocineros y los embajadores. Sin embargo, entre él y los bufones había algo diferente, algo cómplice. Y su discreta y tácita complicidad tenía que ver, creo yo, con las apariencias; es decir, en este contexto, con la pinta, la facha de la gente. Ni ellos ni el pintor eran unos inocentones o unos esclavos de las apariencias, más bien jugaban con ellas: Velázquez como un maestro ilusionista; ellos como bufones.

De los siete bufones de corte que retrató Velázquez, tres son enanos, uno es bizco y otros dos están ataviados con unos ropajes ridículos. Solo uno parece relativamente normal: Pablo de Valladolid.

Su ocupación era distraer de vez en cuando a los miembros de la corte y a quienes llevaban el peso del gobierno. Para ello, los bufones desarrollaban y empleaban sus dotes de payaso. Pero su aspecto anormal también jugaba un papel importante en la diversión que ofrecían. Eran una especie de bichos raros grotescos que demostraban por contraste la finura y la nobleza de quienes los contemplaban. Sus deformidades confirmaban la elegancia y la talla de sus amos. Sus amos y los hijos de sus amos eran prodigios de la naturaleza;

ellos eran los cómicos errores de la naturaleza.

Los bufones eran completamente conscientes de esto. Eran una broma de la naturaleza, y ellos eran los dueños de las risas. Los chistes, las bromas, pueden reírse, a su vez, de la risa que provocan, y entonces quienes se ríen pasan a ser los graciosos: los mejores payasos circenses aprovechan y juegan con este vaivén.

La broma privada de los bufones españoles era que el aspecto de cada cual es algo pasajero. No se trata de una ilusión, sino de algo temporal, tanto en el caso de los prodigios como en el de los errores. (La fugacidad también es una broma: basta con fijarse en cómo hacen mutis los grandes cómicos.)

El bufón que más me gusta es Juan Calabazas, Calabacillas. No es uno de los enanos, sino el bizco. Hay dos retratos de él. En uno está de pie y sostiene burlonamente en una mano un medallón con un retrato en miniatura, mientras que en la otra tiene un objeto misterioso, que ningún crítico ha llegado a identificar con exactitud: se cree que es una pieza de una maquinaria de moler y quizá (por aquello de “le falta un tornillo”) haga alusión al hecho de que es un simplón. En este lienzo, Velázquez, el maestro ilusionista y retratista, actúa en connivencia con la broma del Calabacillas: ¿cuánto tiempo de verdad crees que dura una apariencias?

En el segundo retrato, que es posterior, Juan Calabazas está sentado en el suelo, de modo que parece tener la

estatura de un enano, y parece estar riéndose y hablando; sus manos son muy elocuentes. Lo miro a los ojos.

Están inesperadamente quietos. Toda su cara es un guiño de risa, ya sea la suya o la que está provocando en otros, pero sus ojos no guiñan; están impasibles, quietos. Sin embargo, esto no es una consecuencia de su bizquera, pues la mirada de los otros bufones, me doy cuenta de pronto, es muy similar. Las diferentes expresiones de sus ojos contienen todas una quietud semejante, que es exterior a la duración del resto.

Esta quietud podría sugerir una soledad profunda, pero en el caso de los bufones no sucede así. Los dementes pueden tener una mirada inerte porque están perdidos en el tiempo y no son capaces de reconocer ningún punto de referencia. Jean-Louis-André-Théodore Géricault, en su compasivo retrato de una perturbada del manicomio parisino de La Salpêtrière (pintado en 1819 o 1820), mostraba esa mirada trasojada de la ausencia, la de alguien expulsado del tiempo.

Los bufones de Velázquez están tan lejos como la mujer de La Salpêtrière de los retratos clásicos que realzan el rango y la excelencia del retratado, pero son diferentes en cuanto a que no parecen ni perdidos ni desterrados. Sencillamente se encuentran, tras la risa, más allá de lo efímero.

Los ojos inertes de Juan Calabazas miran pasar la vida y nos miran a nosotros a través de un agujerito desde la eternidad. Este es el secreto que me sugirió un encuentro en Las Ramblas.

-
- 1 Dolci, Danilo, *Racconti siciliani*, Giulio Einaudi, Turín, 1963.
 - 2 Ortega y Gasset, José, *La razón histórica*, en *Obras completas*, vol. 2, Alianza, Madrid, 1988, págs. 298-299.
 - 3 Benjamin, Walter, “Der Erzähler”, *Blätter für Theologie und Soziologie, Neue Folge*, núm. 3, octubre de 1936 (versión castellana: “El narrador”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Taurus, Madrid, 1998, pág. 121) [N. del Ed.].
 - 4 Machado, Antonio, “Por tierras de España”, en *Campos de Castilla* [1912], Alianza, Madrid, 2006 [N. del Ed.].
 - 5 Machado, Antonio, “El Dios ibero”, en *ibíd.* [N. del Ed.].
 - 6 Machado, Antonio, “La tierra de Alvargonzález”, en *ibíd.* [N. del Ed.].
 - 7 Unamuno, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida* [1913], Planeta DeAgostini, Barcelona, 2010 [N. del Ed.].
 - 8 Shakespeare, William, *The Tempest* [1610-1611] (versión castellana: *La tempestad*, acto IV, escena 1, Cátedra, Madrid, págs. 148-156) [N. del Ed.].

Rembrandt

1606-1669

A las afueras de Ámsterdam vive un pintor holandés, ya mayor, muy conocido y respetado en su país. Ha trabajado mucho en su vida, pero solo ha producido, que se sepa, unos cuantos dibujos y un lienzo de gran formato que está en el Museo Nacional. Fui a ver su segunda gran obra, un tríptico de la guerra. Hablamos de la guerra, de la vejez, de la vocación de pintor. Abrió la puerta del estudio y me invitó a entrar. Los grandes lienzos estaban en blanco. Tras años de trabajo, los había destruido, tranquilamente, aquel mismo día. La segunda gran obra de su vida estaba inacabada.

El objetivo de este relato es mostrar hasta qué punto algo muy parecido al calvinismo sigue influyendo todavía hoy en el arte holandés. La religión calvinista no ha fomentado el arte, y todos los artistas holandeses importantes tuvieron que enfrentarse a ella. Sin embargo, eso no ha impedido que les influyera igualmente. Los ha hecho moralistas y extremistas. Su lucha primordial, como en el caso de mi amigo, ha sido con su propia conciencia.

El ensayo sobre Rembrandt y Baruch Spinoza de W. R. Valentiner,¹ un ensayo de lo más interesante, describe cómo estos dos hombres, quienes, según él, seguramente se conocieron, tuvieron que enfrentarse a la Iglesia estatal, cada cual a su manera. El mismo mes en que se declara la bancarrota

de Rembrandt, los rabinos expulsan de la sinagoga a Spinoza, por entonces un estudiante, en castigo por sus opiniones heterodoxas. Años más tarde, el Consejo de la Iglesia Calvinista de La Haya emitió una condena contra él. Once años antes, Hendrickje Stoffels, el gran amor de Rembrandt, con la que no se pudo casar debido a una cláusula en el testamento de su esposa, Saskia, había sido citada ante el Consejo de la Ciudad de Ámsterdam a fin de que confesara “que vivía con Rembrandt en concubinato”.

La otra cosa que tenían en común el filósofo y el pintor, por otro lado, tan diferentes de temperamento, era su interés por los problemas éticos. Para Spinoza, este interés era consciente y directo, incluso dio título a su obra principal. En el caso de Rembrandt, solo era consciente en parte —en su elección temática de las parábolas de la Biblia—; fundamentalmente, y esto es más importante, era intuitiva.

En cuanto dejamos de lado la costumbre de contemplar las pinturas exclusivamente desde el punto de vista de la forma, queda claro que Rembrandt fue el primer pintor moderno. Fue el primer artista que tomó como tema recurrente en su obra el trágico aislamiento del sujeto, del mismo modo que fue el primer gran artista que experimentó un distanciamiento comparable de la sociedad en la que vivió. Fue este tema el que le planteó su problema ético, un problema que él resolvió —para decirlo simplemente— con la ayuda de la compasión.

En un artículo de estas dimensiones, no se puede demostrar en detalle la conexión entre el calvinismo, el panteísmo de Spinoza y la caridad de Rembrandt. Solo se puede señalar que los tres surgen de la necesidad de explicar las nuevas relaciones comerciales y competitivas entre los hombres. El calvinismo zanja el problema con la declaración de que Dios ya ha escogido las almas que se van a condenar. Spinoza se afana por crear una nueva unidad de pura lógica filosófica en torno a la naturaleza. Rembrandt apela: "A cualquiera le podría pasar".



Rembrandt, *Buey degollado*, 1655.

En su ensayo sobre Piet Mondrian,² David Lewis explica lúcidamente y elogiosamente cómo y por qué este pintor llegó a la doctrina oculta tras un arte rigurosamente abstracto. Pero no relaciona este arte o las ideas del pintor con la tradición holandesa, lo cual, creo yo, es una pena. Mondrian fue un

fervoroso moralista. Creía que sus abstracciones geométricas anunciaban un nuevo orden social, en el que “lo trágico”, el resultado del conflicto con la naturaleza y del individualismo excesivo, terminaría desapareciendo. La austeridad de sus obras tardías (acentuada por la ternura, una ternura muy próxima al sentimentalismo, de sus primeras pinturas figurativas) debía algo, sin duda, a su origen calvinista, aunque él lo negara. La amplitud y la unidad de su sistema de pensamiento y su método de razonamiento están muy relacionados con los de Spinoza. Mientras que su determinación —por más que valoremos sus resultados artísticos— recuerda a la de Rembrandt o la de Vincent van Gogh. Y esto tampoco es hoy una cuestión meramente académica. En cuanto uno reconoce la disciplina, la lógica, la preocupación ética subyacente a la obra de Mondrian, se da cuenta de que su arte, aunque se le llame abstracto, no tiene nada que ver con el nihilismo de la forma de pintura abstracta más de moda en la actualidad, el tachismo.

El carácter esencial de la pintura al óleo ha sido ocultado por una interpretación errónea, y casi universal, de la relación existente entre su “tradición” y sus “maestros”. En circunstancias excepcionales, ciertos artistas excepcionales se liberaron de las normas de la tradición y produjeron obras diametralmente opuestas a sus valores; sin embargo, se ha

aclamado a estos artistas como a los supremos representantes de la tradición, pretensión que siempre ha venido facilitada por el hecho de que, después de su muerte, la tradición se ha cerrado alrededor de su obra, ha asimilado algunas innovaciones técnicas menores y ha continuado su camino como si ninguno de sus principios hubiese sufrido perturbación alguna. Esto explica que Rembrandt, Johannes Vermeer, Nicolas Poussin, Pierre Chardin, Francisco de Goya o William Turner no tuvieran seguidores, solo imitadores superficiales.

De la tradición ha surgido una especie de estereotipo del “gran artista”. Este gran artista es alguien que se pasa la vida luchando, en parte contra las circunstancias materiales, y en parte contra la incomprensión y contra sí mismo. Se le imagina como un Jacob que lucha contra un ángel. (Los ejemplos van desde Miguel Ángel a Van Gogh.) En ninguna otra cultura ha prevalecido semejante idea del artista. ¿Por qué sí en esta? Ya hemos hablado de las exigencias del mercado libre del arte. Pero la lucha no era solamente por vivir. Cada vez que un pintor se percataba de su insatisfacción ante el limitado papel de la pintura como medio para celebrar la propiedad material y el rango que la acompañaba, se encontraba luchando con el lenguaje de su propio arte, tal como lo entendía la tradición.

Las dos categorías que hemos empleado —obras excepcionales y obras medias (o típicas)— son esenciales para

nuestro argumento, pero no pueden aplicarse de manera mecánica como criterios para la crítica. El crítico debe comprender los términos de este antagonismo. Toda obra excepcional era el resultado de una lucha prolongada y victoriosa. Innumerables obras no comportaban lucha alguna, y hubo también luchas prolongadas que acabaron en derrota.

Para ser una excepción, un pintor cuya visión se había formado en la tradición y que probablemente había empezado su aprendizaje y sus estudios a los dieciséis años, necesitaba reconocer la verdadera finalidad de su visión, y después separarla de los usos para los que se había desarrollado. Sin ayuda, tenía que refutar las normas del arte que le habían formado. Tenía que verse a sí mismo como un pintor, de modo que se negara a verse como tal. Ello significaba verse a sí mismo haciendo algo que nadie podía imaginar. Dos autorretratos de Rembrandt ilustran el tremendo esfuerzo que esto requería.



Rembrandt, *Rembrandt y Saskia en la escena del Hijo Pródigo en la taberna*, 1635-1636.



Rembrandt, *Autorretrato*, 1658.

El primero fue pintado en 1634, cuando tenía veintiocho años; el segundo, treinta años más tarde. Pero la diferencia entre ambos no se refiere a algo más que a los cambios de aspecto y carácter provocados en el pintor por el paso del tiempo.

El primer cuadro ocupa un lugar especial, como si dijéramos, en la “película” de la vida de Rembrandt. Lo pintó el

año en que se casó por primera vez. Aparece junto a su novia Saskia, quien moriría seis años más tarde. Se dice que este cuadro resume el llamado “período feliz” de la vida del artista. Pero si nos acercamos a él sin sentimentalismo, vemos que esa felicidad es tan formal como falsa. Rembrandt utilizó los métodos tradicionales para unos fines tradicionales. Quizá su estilo individual esté empezando a ser reconocible, pero no es más que el estilo de un nuevo artista que representa un papel tradicional. El cuadro en conjunto sigue siendo un anuncio de la buena fortuna, el prestigio y la riqueza de su modelo (en este caso, el propio Rembrandt). Y como todos los anuncios de este tipo, es desalmado.

En el segundo cuadro, Rembrandt vuelve la tradición contra sí misma. Le ha arrebatado su lenguaje. Él es un anciano. Todo se ha perdido salvo un sentido de la cuestión de la existencia, de la existencia como cuestión. Y el pintor —que es algo más y algo menos que ese anciano— ha encontrado la manera de expresarlo utilizando un medio tradicionalmente desarrollado para excluir cualquier cuestión de esa índole.



Cuando murió, a los sesenta y tres años, parecía mucho más viejo, incluso para su época. La bebida, las deudas, la muerte de muchos de sus seres queridos a causa de la peste podrían explicar los estragos sufridos en su persona. Pero los

autorretratos apuntan algo más. En su madurez le tocó vivir un clima de fanatismo económico y de indiferencia, un clima, por otro lado, no muy distinto del que se vive hoy. Ya no era posible limitarse a copiar lo humano, como en el Renacimiento; lo humano ya no era evidente: había que buscarlo en la oscuridad. Rembrandt era un hombre obstinado, dogmático, astuto, capaz de cierta crueldad. No hagamos de él un santo. Pero buscaba una manera de salir de esa oscuridad.

Dibujaba porque le gustaba. Era una forma de recordarse diariamente lo que le rodeaba. La pintura —sobre todo en la segunda mitad de su vida— era para él algo distinto: pintando intentaba encontrar una salida de la oscuridad. Tal vez la extraordinaria lucidez de los dibujos nos ha impedido ver la manera en que pintaba realmente.

Rara vez hacía dibujos preliminares; empezaba pintando directamente en el lienzo. En sus pinturas apenas hay una lógica lineal o una continuidad espacial. Si sus cuadros convencen, se debe a que los detalles, las partes, emergen y salen al encuentro del ojo. No hay nada dispuesto, ordenado, ante nosotros, como en las obras de sus contemporáneos Jacob van Ruysdael o Johannes Vermeer.

Mientras que en los dibujos dominaba completamente el espacio y la proporción, el mundo físico que presenta en sus lienzos está muy distorsionado. Esto nunca se ha recalcado lo suficiente en los estudios sobre su obra, posiblemente porque para darse cuenta de ello hay que ser pintor, más que

historiador del arte.

En una obra temprana de un hombre (él mismo) delante de un caballete en un estudio de pintor, el hombre en cuestión tiene un tamaño que apenas sobrepasa la mitad del que debería tener. En un maravilloso cuadro tardío, *Mujer junto a una puerta abierta* (Berlín), la mano y el brazo derechos de Hendrickje podrían ser los de un Hércules. En *El sacrificio de Abraham* (San Petersburgo), Isaac tiene los rasgos físicos de un joven, pero en relación con su padre, su tamaño es el de un niño de ocho años.

El Barroco gustaba de los escorzos y de las yuxtaposiciones improbables, pero aunque Rembrandt aprovechara las libertades que acompañaban al estilo, las distorsiones de sus cuadros no tienen mucho que ver con ellas, pues no son expresivas, sino, por el contrario, casi furtivas.

En el sublime *San Mateo y el ángel* (El Louvre), ese imposible espacio en el que se acomoda la cabeza del ángel sobre el hombro del evangelista está furtivamente insinuado, susurrado como le susurra al oído el ángel al santo. ¿Por qué olvidó o ignoró en los cuadros lo que era capaz de hacer con tanta maestría en los dibujos? Debía de interesarle otra cosa, algo que era antitético con respecto al espacio “real”.

Salgamos del museo y vayamos a las urgencias de un hospital, probablemente ubicadas en los sótanos del edificio, pues es donde suelen estar las unidades de rayos X. Los

heridos y los enfermos son transportados en las camas o esperan horas, codo con codo, en sillas de ruedas, hasta que pueda atenderles el primer especialista que quede libre. Con frecuencia, los ricos pasan antes que los que están más enfermos. Pero, en cualquier caso, para los pacientes que esperan en el sótano es demasiado tarde para cambiar nada.

Cada cual vive en su propio espacio corporal, cuyos hitos son el dolor o la incapacidad, una sensación o un malestar desconocidos. Los cirujanos no pueden obedecer las leyes de este espacio cuando operan, no es algo que se aprenda en las *Lecciones de anatomía del doctor Tulip*. Una buena enfermera, sin embargo, lo reconoce al tacto, y sabe que en cada colchón, en cada paciente, toma una forma distinta.

Es el espacio en el que habita la conciencia de sí mismo del cuerpo que siente. No es ilimitado como el espacio subjetivo: finalmente lo enmarcan siempre las leyes del cuerpo. Pero sus hitos, sus énfasis, sus proporciones internas no paran de cambiar. El dolor agudiza nuestra conciencia de este espacio. Es el espacio de nuestra vulnerabilidad fundamental y nuestra soledad. Y también el de la enfermedad. Pero, potencialmente, es también el espacio del placer, del bienestar y de la sensación de ser querido. Robert Kramer, el director de cine, lo define así: “Detrás de los ojos y extendido por todo el cuerpo. Un universo de circuitos y sinapsis. Los trillados caminos por donde suele fluir la energía”. Se percibe mejor al tacto de lo que se ve con los ojos. Y Rembrandt fue

el gran maestro que llevo este espacio a la pintura.

Pensemos en las cuatro manos de la pareja de *La novia judía*. Son sus manos, mucho más que sus caras, las que indican: matrimonio. Pero ¿cómo llegó él hasta allí, hasta este espacio corporal?

Betsabé con la carta de David (Museo del Louvre). La figura, en tamaño natural, está sentada, desnuda. Reflexiona sobre su destino. El rey la ha visto y la desea. Su marido está lejos, en la guerra. (¿Cuántos millones de veces ha sucedido algo similar?) Arrodillada delante de ella, su criada le seca los pies. No tiene otra opción que presentarse al rey. Se quedará encinta. El rey David dispondrá que maten a su querido marido. Ella lo llorará. Se casará con el rey David y le dará un hijo que llegará a ser el rey Salomón. Ya ha empezado una fatalidad, y en el centro de esta fatalidad se halla el que Betsabé sea deseable como esposa.

Y así, todo el cuadro está centrado en su núbil vientre y en su ombligo, que situó a la altura de los ojos de la sirvienta. Y los pintó con amor y compasión, como si fueran un rostro. No hay otra barriga en el arte europeo pintada con una milésima parte de este cariño. Pasó a ser el centro de su propia historia.

Cuadro tras cuadro fue confiriendo a una parte del cuerpo o a ciertas partes del cuerpo una fuerza narrativa especial. El cuadro habla entonces con voces distintas, como un cuento contado por diferentes personas desde puntos de vistas

distintos. Pero estos “puntos de vista” solo pueden existir en un espacio corpóreo que es incompatible con el espacio territorial o el arquitectónico. El espacio corpóreo cambia sus medidas y sus centros focales continuamente, de acuerdo con las circunstancias. Se mide en ondas, no en metros. De ahí que sea necesario distorsionar el espacio “real”.

La Sagrada Familia (Múnich). La Virgen está sentada en el taller de san José. Jesús duerme en su regazo. La relación entre la mano de la Virgen, su pecho descubierto, la cabeza de Jesús y su bracito extendido es absurda en los términos de cualquier espacio pictórico convencional: nada encaja, nada permanece en el lugar que le corresponde, nada tiene el tamaño adecuado. Pero el pecho y la gota de leche que mana de él hablan a la cara del pequeño. Y la mano del pequeño habla al amorfo continente que es su madre, al tiempo que la de esta escucha al niño que sostiene.

Sus mejores cuadros apenas ofrecen nada coherente al punto de vista del espectador. Lo que hace este es interceptar (espíar) los diálogos que se producen entre las partes dispersas, y estos diálogos son tan fieles a la experiencia corpórea que le hablan a algo que todos llevamos dentro. Frente a sus obras, el cuerpo del espectador recuerda su propia experiencia interior.

Los historiadores han señalado con frecuencia la “interioridad” de las imágenes de Rembrandt. Sin embargo, son lo

opuesto a los iconos. Son imágenes carnales. La carne del *Buey desollado* no es una excepción, sino algo característico en él. De revelar una interioridad, será la del cuerpo, aquello a lo que tratan de llegar los amantes cuando se acarician y en el momento del coito. En este contexto, esta última palabra toma un significado más literal y más poético: del latín *coire*, “ir juntos”.

Aproximadamente la mitad de sus grandes obras (los retratos aparte) describen el acto de abrazarse o el instante preliminar al mismo; el gesto de abrir y extender los brazos. *El hijo pródigo*, *Jacob y el ángel*, *Danaë*, *David y Absalón*, *La novia judía*...

No se puede encontrar nada parecido en la obra de ningún otro pintor. En Rubens, por ejemplo, hay muchas figuras que se tocan, se transportan, se conducen, pero muy pocas, si es que hay alguna, que se abracen. En la obra de ningún otro pintor ocupa el abrazo esta posición suprema, central. Unas veces, el abrazo que pinta es sexual, otras no. En la fusión entre dos cuerpos no solo entra el deseo, sino también el perdón o la fe. En su *Jacob y el ángel* (Berlín) vemos las tres cosas, y no es fácil separarlas.

Los hospitales públicos, que como institución se originaron en la Edad Media, se llamaban en Francia *hôtels-dieu*. Eran lugares donde se daba techo y asistencia en nombre de Dios a los enfermos o a los moribundos. Pero cuidado con idealizar. Durante la peste, el *hôtel-dieu* de París estaba tan

atestado que cada cama la “ocupaban tres personas: una enferma, una agonizante y otra muerta”.

Pero el término *hôtel-dieu*, interpretado de otra forma, puede ayudarnos a explicar su pintura. La clave de esa visión suya que distorsionaba por necesidad el espacio clásico era el Nuevo Testamento.

Y el que permanece en el amor, en Dios permanece, y Dios en él [...]. En esto conocemos que vivimos en él, y él en nosotros, porque nos ha comunicado su espíritu.³



Rembrandt, *Joven bañándose en un arroyo*, 1654.

“Y él en nosotros”. Lo que encontraban los cirujanos en las disecciones de los cuerpos era una cosa. Otra muy distinta lo que él buscaba. *Hôtel-dieu* también puede significar en francés un cuerpo en el que reside Dios. En sus últimos autorretratos, tan inefables y terribles, parece que mientras contemplaba su propia cara estuviera esperando a Dios, pese a saber perfectamente que Dios es invisible.

Cuando pintaba libremente a aquellos que amaba o imaginaba o a aquellos de quienes se sentía próximo, intentaba entrar en su espacio corpóreo en ese preciso momento; intentaba entrar en su *hôtel-dieu*, y encontrar así la salida de la oscuridad.

Frente al pequeño cuadro de la *Joven bañándose en un arroyo* (Londres) nos parece estar ahí, entre los pliegues de la camisa que ella se levanta. No como mirones. No con lujuria, como los viejos que espían a Susana. Sencillamente, el tierno amor con el que él la pintó nos conduce a habitar el espacio de su cuerpo.

Para Rembrandt, el abrazo era sinónimo del acto de pintar, y las dos cosas rozaban casi la oración.

Sorprende que, a la hora de fechar ciertos cuadros, los historiadores del arte presten a veces tanta atención al “estilo”, las facturas, las listas de subastas, y tan poca a la evidencia pintada en relación con la edad del modelo o la modelo. Parece que no creyeran al pintor en este punto. Un ejemplo claro de ello lo tenemos cuando tratan de fechar y ordenar cronológicamente los cuadros de Rembrandt con Hendrickje Stoffels como modelo. No ha habido un pintor más experto en el proceso del envejecimiento; tampoco ningún pintor nos ha dejado unos detalles tan íntimos del gran amor de su vida.

Independientemente de las conjeturas documentales, los cuadros dejan claro que el amor entre Hendrickje y el pintor duró casi veinte años, hasta la muerte de ella, seis años antes que la de Rembrandt.

Ella era diez o doce años más joven que él. Si nos fiamos de los datos que nos brindan los propios cuadros, Hendrickje tenía al morir unos cuarenta y cinco años, como mínimo, y seguramente no pasaba de los veintisiete cuando él la pintó por primera vez. La hija de ambos, Cornelia, fue bautizada en 1654. Esto significa que cuando Hendrickje dio a luz a su hija tenía ya más de treinta años.

La *Mujer en la cama* (Edimburgo) fue pintado, según mis cuentas, un poco antes o un poco después del nacimiento de Cornelia. Los historiadores sugieren que podría tratarse de un fragmento tomado de una obra mayor que representaba la noche de bodas de Sara y Tobías. Para Rembrandt, el tema bíblico no había perdido actualidad. De ser un fragmento, no cabe duda de que Rembrandt lo acabó y finalmente lo legó al espectador como el retrato más íntimo de la mujer que amaba.

Existen otros dos cuadros con Hendrickje como modelo. Ante la *Betsabé* del Museo del Louvre o la *Mujer bañándose* de la National Gallery de Londres me quedo sin palabras. No porque su genialidad me inhiba, sino porque la experiencia de la que se derivan y expresan —la experiencia del deseo, tan antigua como el mundo, de la ternura que se siente como

si fuera el fin del mundo, de los ojos que descubren incansablemente, siempre como si fuera la primera vez, el familiar cuerpo del ser querido— antecede y se escapa a las palabras. No hay otros cuadros que arrastren al silencio con mayor fuerza y maestría que estos. No obstante, Hendrickje está en los dos absorta en sus propias acciones. La visión que de ella nos ofrece el pintor no puede ser más íntima, pero la intimidad no es mutua. Estos dos cuadros expresan solamente el amor del pintor por ella.

En la *Mujer en la cama* sí que hay complicidad entre la mujer y el pintor. Una complicidad que encierra ambas cosas, reticencia y abandono: el día y la noche. La cortina que Hendrickje levanta con la mano marca el umbral entre el día y la noche.

Dos años después, de día, Rembrandt se declararía en bancarrota. Diez años antes, también de día, Hendrickje había entrado a trabajar en la casa de Rembrandt como niñera del hijo de este. A la luz del calvinismo holandés del siglo xvii, el ama de llaves y el pintor tienen obligaciones distintas, claramente definidas. De ahí la reticencia de ambos.

Por la noche abandonan su siglo.

Un collar ciñe levemente sus pechos

y entre ellos persiste

—¿por qué una persistencia

y no, tal vez, una incesante llegada?—

el aroma de siempre.

Un aroma tan viejo como el sueño

tan familiar para los vivos como para los muertos.

Incorporándose sobre la almohada, ella alza la cortina con el dorso de la mano, pues con la palma, con la faz de esta, ya está recibiendo, ya está haciendo ese gesto preparatorio al acto de tocar la cabeza de su amado.

Aún no se había quedado dormida. Lo sigue con la mirada, ve cómo se acerca. En el rostro de ella están reunidos los dos. Imposible separar ahora ambas imágenes: la imagen que él tiene de ella en la cama, tal como él la recuerda; la imagen que ella tiene de él aproximándose a la cama que comparten. Es de noche.

Los últimos autorretratos de Rembrandt contienen o encarnan una paradoja: son una clara meditación sobre la vejez y, sin embargo, hablan del futuro.

Hace veinte años escribí este poema frente a uno de ellos, el de la Frick Collection de Nueva York:

Desde la cara los ojos

dos noches que miran al día

la compasión duplica

el universo de su mente

que nada más necesita.
Ante un espejo
callado como un camino sin caballos
nos imaginaba
sordomudos
volviendo por tierra
para mirarlo en la oscuridad.

Al mismo tiempo, hay en estas obras un descaro, una insolencia, que me hace recordar un retrato verbal incluido en mi relato favorito de Andrea Dworkin, la polémica pensadora y escritora estadounidense. Escuchen:

No tengo paciencia con los invulnerables, con aquellos que no han quedado tocados por algún temporal, aquellos que nunca se han derrumbado, que nunca se han hecho pedazos y se han vuelto a recomponer: grandes puntadas, desgarrones mal cosidos, nada muy lindo. Es entonces cuando algo sale y reluce. Pero a los lustrosos, a los que se las dan de algo, a esos, sinceramente, no los soporto.

Grandes puntadas, desgarrones mal cosidos. Así está extendida la pintura.

Pero si queremos llegar a saber algo más sobre qué es lo que hace tan excepcionales estos autorretratos tardíos, hemos de ponerlos en relación con otras obras del género.

¿Cómo y por qué son diferentes de la mayoría de los autorretratos?

El primer autorretrato del que se tiene noticia data del segundo milenio antes de Cristo. Se trata de un bajorrelieve egipcio que muestra al artista de perfil, bebiendo de la jarra que le ofrece el criado de su patrón en un festín con muchos más invitados. Este tipo de autorretrato —pues la tradición continuó hasta la Baja Edad Media— era como la firma del artista en las abarrotadas escenas representadas. Era un comentario marginal que decía: *yo también estaba allí*.

Posteriormente, cuando se popularizó el tema de san Lucas pintando a la Virgen María, los artistas empezaron a pintarse a sí mismos en una posición más central. Pero su razón de estar allí era que estaban pintando a la Virgen; no estaban allí para observarse ellos.

Uno de los primeros autorretratos que hace precisamente esto es el de Antonello da Messina (hacia 1430-1479), que forma parte de la colección permanente de la National Gallery. Este artista fue el primer pintor meridional que utilizó el óleo, y su claridad y su humanidad son extraordinarias, semejantes a las que se encontrarán más tarde en otros artistas como Varga, Pirandello o Lampedusa. En su autorretrato, Antonello da Messina se mira como si él fuera su propio juez. No hay rastro de discrepancia.

La representación y la discrepancia fueron endémicas en la mayoría de los autorretratos que le seguirían. Esto

responde a una razón fenomenológica. El pintor puede pintar su mano izquierda como si fuera la de otra persona. Con la ayuda de dos espejos puede dibujar su perfil como si estuviera observando a un extraño. Pero cuando se mira de frente al espejo, se ve atrapado en un dilema: su reacción frente a la cara que está viendo la transforma. O, para decirlo con otras palabras, la cara se ofrece a sí misma algo que le gusta o quiere tener. La cara se compone a sí misma. El *Narciso* de Caravaggio es una demostración perfecta.

Nos sucede a todos. Todos representamos cuando nos miramos en el espejo del cuarto de baño, todos adecuamos inmediatamente nuestra expresión y nuestra cara. Salvo por la inversión especular de la derecha y la izquierda, nadie nos ve nunca como nos vemos a nosotros mismos sobre el lavabo. Y esta discrepancia es espontánea y directa. Es tan vieja como la invención del espejo.

Una “mirada” similar es recurrente en la historia del autorretrato. Si la cara no está escondida en medio de un grupo, se reconoce a un kilómetro que es un autorretrato porque muestra un tipo característico de teatralidad. Vemos a Durero en el papel de Cristo, a Gauguin en el de marginado, a Delacroix en el de dandi, al joven Rembrandt en el de próspero comerciante de Ámsterdam. Nos conmueve como una confesión oída por casualidad, o nos divierte como una fanfarronada. Sin embargo, debido a la complicidad excluyente entre el ojo que observa y la mirada que este se devuelve a sí

mismo, la mayoría de los autorretratos nos dan la sensación de que nos encontramos ante algo opaco, la sensación de estar viendo la representación de un dilema que nos excluye.

Cierto es que se dan excepciones; algunos autorretratos sí que nos miran: un Chardin, un Tintoretto, una copia de un autorretrato de Hals después de arruinarse, Turner de joven, el viejo Goya exilado en Burdeos. Son pocos, no obstante, y están muy espaciados. ¿Cómo pudo entonces Rembrandt pintar durante los diez últimos años de su vida casi veinte retratos que se dirigen directamente a nosotros?

Cuando haces un retrato de otra persona, la miras atentamente para intentar encontrar lo que hay en su cara, para intentar averiguar qué le ha sucedido. El resultado (a veces) es una especie de semejanza, pero una semejanza, por lo general, exánime, porque la presencia del retratado y la observación rigurosa de sus facciones inhiben tus respuestas. La persona se va. Y entonces puede suceder que vuelvas a empezar el retrato, pero la referencia ya no es una cara que tienes enfrente, sino una cara reconstruida en tu interior. Ya no tienes que mirar intensamente; al contrario, cierras los ojos. *Empiezas entonces a hacer un retrato de lo que la persona retratada ha dejado olvidado en tu cabeza.* Entonces existe la posibilidad de que la semejanza sea viva.



Rembrandt, *Autorretrato*, 1669.

¿Podría ser que Rembrandt hiciera algo parecido con él mismo? Yo creo que Rembrandt solo utilizaba el espejo al principio de cada autorretrato. Luego lo cubría con un paño y trabajaba y retocaba el lienzo hasta que la pintura empezaba a corresponder a una imagen de sí mismo que había olvidado

después de toda una vida. Esta imagen no era general, era muy específica. Cada vez que pintaba un autorretrato escogía sus ropas. Cada vez era plenamente consciente de cómo había cambiado su cara, su aspecto, su forma de estar. Estudiaba estoicamente los daños sufridos entre una vez y la siguiente. Pero llegado a cierto momento, tapaba el espejo a fin de no tener que adecuar su mirada a su propia mirada, y entonces continuaba pintando basándose en lo que había quedado olvidado dentro de él. Libre del dilema, le animaba una vaga esperanza, una intuición, de que posteriormente serían otros quienes lo mirarían con una compasión que él no podía permitirse.

Las carreteras son rectas, las distancias entre los pueblos, largas. El cielo propone algo nuevo a la tierra. Me imagino viajando solo entre Kalisz y Kielce hace unos ciento cincuenta años. Entre esos dos nombres habría siempre un tercero, el del caballo. El nombre del caballo era una constante entre los nombres de las ciudades a las que se acercaba uno y los de aquellas que dejaba atrás.

Veo una señal que indica la dirección de Tarnów, hacia el sur. A finales del siglo XIX, Abraham Bredius, el compilador del primer catálogo moderno de las obras de Rembrandt, descubrió un lienzo de este en el castillo de Tarnów.

Cuando vi pasar por delante de mi hotel un magnífico carruaje tirado por cuatro caballos y supe por el portero que era del conde Tarnowski, quien se había prometido hacía tan solo unos días con la condesa Potocka, la cual aportaría al matrimonio una dote considerable, no podía saber que aquel hombre era además el afortunado propietario de una de las obras más sublimes del gran maestro.

Bredius dejó el hotel e hizo en tren el largo y difícil camino hasta el castillo del conde; se quejaba de que el tren avanzaba a paso humano durante una gran parte del trayecto. Allí descubrió un lienzo de un caballo con jinete, que atribuyó a Rembrandt sin dudarle un instante, considerándolo una obra maestra que había pasado un siglo perdida en el olvido. Se le dio el título de *El jinete polaco*.



Rembrandt, *El jinete polaco*, 1655.

Nadie sabe hoy con exactitud quién está representado en el cuadro o qué representaba este para el pintor. La levita del jinete es típicamente polaca, una *kontusz*, al igual que el tocado. Probablemente por eso le interesaría al noble polaco que lo adquirió en Ámsterdam y lo trajo a Polonia a finales del siglo XVIII.

Cuando lo vi por primera vez en la Frick Collection de Nueva York, donde iría a parar el cuadro muchos años después, me pareció que podría ser un retrato de Titus, el amado hijo de Rembrandt. Me pareció, y me sigue pareciendo, que

era una pintura sobre el adiós al hogar, sobre la entrada en el mundo.

Una teoría más erudita sugiere que la pintura podría haber sido inspirada por un polaco, Jonaz Szlichtyng, quien fue algo parecido a un héroe rebelde en los círculos disidentes del Ámsterdam de la época de Rembrandt. Szlichtyng pertenecía a una secta de seguidores del teólogo sienés Lebo Sozznisi, que en el siglo xvi negó la divinidad de Cristo como hijo de Dios, pues si lo fuera, la religión dejaría de ser mono-teísta. Si el cuadro está inspirado por Jonaz Szlichtyng, la imagen que ofrece es la figura de un Cristo que sería un hombre, solo un hombre que, montado a caballo, se dispone a enfrentarse a su destino.

¿Crees que yendo así de rápido me puedes dejar atrás?, me pregunta al ponerse a mi lado en el primer semáforo de Kielce.

Advierto que conduce sin zapatos, los pies descalzos en los pedales.

Imposible dejarte atrás, digo, enderezando la espalda y poniendo los pies en el suelo.

¿Por qué corres tanto, entonces?

No respondo porque ella sabe la respuesta.

En la velocidad hay una ternura olvidada. Tenía una forma especial de levantar la mano del volante para poder ver los indicadores sin tener que mover la cabeza un milímetro. Y este pequeño movimiento de la mano era tan preciso, tan claro,

como el de un gran director de orquesta. Adoraba su seguridad.

En vida, la llamaba Liz, y ella me llamaba Met. Le gustaba el apodo porque hasta ese momento le habría parecido inconcebible responder a un diminutivo así de vulgar. En “Liz” se violaba una ley, y le encantaba violar las leyes.

Met es el nombre de un copiloto en una novela de Antoine de Saint-Exupéry. *Vuelo nocturno*, tal vez. Había leído mucho más que yo, pero yo era más astuto; puede que me pusiera el nombre de un copiloto por eso. Se le ocurrió llamarme Met viajando por Calabria. Siempre que nos bajábamos del coche se ponía un sombrero de ala ancha. Detestaba broncearse. Tenía la piel tan blanca como la familia real española en la época de Velázquez.

¿Qué nos unió? Superficialmente, fue la curiosidad; éramos manifiestamente diferentes en todo, incluida la edad. Tuvimos muchos principios. Sin embargo, en el fondo, lo que nos unía era un reconocimiento tácito de la misma tristeza. No había autocompasión en esa tristeza. Al menor signo, ella me lo habría cauterizado. Y, como digo, yo amaba su seguridad, que es incompatible con la autocompasión. Era una tristeza semejante al enloquecido aullido de un perro en luna llena.

Por diferentes razones, los dos creíamos que el estilo era indispensable para vivir con un poco de esperanza; y la elección era vivir esperanzado o desesperado. No había término

medio.

¿Estilo? Cierta levedad. Una sensación de vergüenza que excluye ciertas acciones y ciertas reacciones. Cierta manera de sugerir elegancia. La suposición de que, pese a todo, se puede buscar, e incluso encontrar, a veces, una melodía. El estilo es algo muy tenue, sin embargo. Viene de dentro. No es posible encontrarlo fuera. Puede que el estilo y la moda compartan un mismo sueño, pero se crean de forma distinta. El estilo entraña una promesa invisible. Por eso requiere y fomenta cierta capacidad para la entereza y una manera especial de acomodarse en el tiempo. El estilo está muy cercano a la música.

Pasábamos muchas noches escuchando en silencio discos de Bela Bartók, de William Walton, de Benjamin Britten, de Shostakóvich, de Chopin, de Beethoven. Cientos de noches. Era la época de los discos de 33 revoluciones, a los que había que darles la vuelta manualmente. Y esos momentos de dar la vuelta al disco y de bajar lentamente la aguja del tocadiscos eran momentos de una plenitud alucinatoria, agradecida y expectante, solo comparables con otros momentos, también silenciosos, cuando uno de los dos estaba sobre el otro, haciendo el amor.

¿Por qué el aullido, entonces? El estilo sale de dentro, pero su convicción es prestada; tiene que tomarla de otra época para depositarla en el presente, y a cambio del préstamo dejarle algo en prenda a esa otra época. El apasionado

presente es invariablemente demasiado corto para el estilo. La aristocrática Liz la tomaba del pasado; y yo, de un futuro revolucionario.

Nuestros dos estilos eran extraordinariamente próximos. No estoy hablando de marcas comerciales o de ciertos accesorios. Recuerdo cómo éramos cuando caminábamos por un bosque empapados por la lluvia o cuando llegábamos de madrugada a la estación central de Milán. Muy próximos.

No obstante, cuando nos mirábamos a los ojos, desafiando el riesgo que corríamos al hacerlo, un riesgo del que éramos plenamente conscientes, los dos sabíamos que los tiempos prestados eran una quimera. De ahí la tristeza. Aquello era lo que hacía aullar al perro.

Se abre el semáforo. La adelanto, y ella me sigue. Cuando dejamos atrás Kielce, hago una señal para indicarle que voy a parar. Los dos nos echamos a la cuneta, al borde de otro bosque, más oscuro que el anterior. Ya ha bajado la ventanilla. El fino cabello, que le cubre la mejilla y se ondula detrás de la oreja, está delicadamente enredado. Delicadamente porque desenredarlo con mis dedos requeriría mucha delicadeza. Ha puesto plumas de diferentes colores sobre la guantera.

Met, me dice, había días y días, ¿recuerdas?, en los que conseguíamos librarnos de la vulgaridad de la historia. Pero pasado un tiempo, tu volvías a ella, abandonándome a mí; una y otra vez. Eras adicto.

¿A qué?

Eras adicto —acaricia las plumas con el dedo—, eras adicto a querer hacer la historia; elegías ignorar que quienes creen que están haciendo la historia ya han metido la mano en el poder, o imaginan que la han metido, y que este poder, tan cierto como que la noche es larga, Met, los terminará confundiendo. Pasado un año ya no sabrán qué están haciendo. Deja caer la mano en el muslo.

La historia hay que sufrirla, continúa, sufrirla con orgullo, un orgullo absurdo y —sabe Dios por qué— también invencible. En Europa, los polacos han sido durante siglos los especialistas en esta forma de sufrir la historia. Por eso los amo. Los amé desde que conocí a algunos pilotos del Escuadrón 303 durante la guerra. Nunca les hice preguntas; me limitaba a escucharlos. Y cuando me lo pedían, bailaba con ellos.

Un carro cargado con madera recién cortada emerge del bosque. Los dos caballos están cubiertos de sudor porque las ruedas se hunden en la tierra reblandecida del camino forestal.

El alma de este lugar tiene mucho que ver con los caballos, dice, riéndose. Y tú, con tus famosas leyes de la historia, no sabes cepillar un caballo, como tampoco sabía Trotski. Tal vez algún día —¿quién sabe?— vuelvas a mis brazos sin esas famosas leyes de la historia.

Hace un gesto que no sé describir. Sencillamente coloca la cabeza de tal forma que lo que veo es su cabello y la nuca.

Supongamos que tuvieras que elegir un epitafio, ¿cuál escogerías?, pregunta.

Si tuviera que elegir un epitafio, elegiría *El jinete polaco*, le digo.

¡No puedes utilizar un cuadro de epitafio!

¿Ah, no?

Es maravilloso tener a alguien que te quite las botas. “Es una mujer que sabe quitarle las botas a un hombre”, dice un conocido piropo ruso. Esta noche me las quito yo solo. Y siendo como son botas de motorista, una vez fuera, cobran una apariencia propia. No son diferentes porque lleven protectores de metal, ni porque estén reforzadas con una pieza de cuero adicional en la punta para protegerlas del continuo desgaste del cambio de marcha, ni porque tengan una banda fosforescente alrededor para hacer más visible al conductor por la noche, sino porque al quitármelas tengo la sensación de apartarme, de salir, de los muchos miles de kilómetros que hemos hecho juntos, ellas y yo. Podrían ser las botas de siete leguas que tanto me fascinaban de niño. Las botas que me quería llevar a todas partes, pues ya entonces soñaba con la carretera, aunque me cagara de miedo.

Me gusta el cuadro de *El jinete polaco* como podría gustarle a un niño: porque es el comienzo de una historia contada por un anciano que ha visto muchas cosas y nunca ve el

momento de irse a dormir.

Me gusta el jinete como podría gustarle a una mujer: por su coraje, su insolencia, su vulnerabilidad, sus fuertes muslos. Liz tiene razón. Muchos caballos atraviesan aquí nuestros sueños.

En 1939, varias unidades de caballería del ejército polaco armadas con sables cargaron contra los tanques de las divisiones Panzer del ejército invasor. En el siglo xvii, los llamados “jinetes alados” eran temidos cual ángeles vengadores en las llanuras orientales. Sin embargo, el caballo significa algo más que proeza militar. Durante siglos, los polacos se han visto continuamente obligados a viajar o a emigrar. Las carreteras, que cruzan un país sin fronteras naturales, no tienen fin.

Los hábitos ecuestres permanecen todavía visibles en los cuerpos y en la forma de moverse de los polacos. El gesto característico de poner el pie derecho en el estribo levantando en un golpe simultáneo la otra pierna se me viene a la cabeza en una pizzería de Varsovia, al observar a unos hombres y mujeres que posiblemente nunca se han aproximado y mucho menos subido a un caballo y que están bebiendo Pepsi-Cola.

Me gusta el caballo de *El jinete polaco* como podría gustarle a un jinete que ha perdido su montura y le han dado otra. El caballo ofrecido a cambio está un poco entrado en

años —los polacos llaman a esos jamelgos *szkapa*—, pero es un animal de probada lealtad.

Finalmente, me gusta la invitación del paisaje, allí a donde lleve.

-
- 1 Valentiner, W. R., *Rembrandt and Spinoza: A Study of the Spiritual Conflicts in Seventeenth Century Holland*, Phaidon, Londres, 1957.
 - 2 Lewis, David, *Mondrian, 1872-1944*, Faber & Faber, Londres, 1957.
 - 3 Primera epístola de san Juan, 4, 16 y 13.

Willem Drost

1633-1659

La casa ocupa uno de los lados de una plaza, en la que hay unos álamos muy altos. Construida poco antes de la Revolución francesa, la casa es más antigua que los árboles. Aloja una colección compuesta de muebles, cuadros, porcelanas y armaduras que lleva abierta al público, como museo, más de un siglo. La entrada es gratuita; cualquiera puede pasar.

Las salas, que ocupan la planta baja y el primer piso, al que se accede por una gran escalera, están igual que cuando el famoso coleccionista abrió su casa a la nación. Cuando las atraviesas, algo del siglo XVIII se te posa, suavemente, como el polvo, en la piel. Unos polvos de talco del siglo XVIII.

Muchos de los cuadros expuestos representan mujeres jóvenes y piezas de caza abatidas, dos temas que brindan testimonio de una pasión por un tipo u otro de persecución. Todas las paredes están cubiertas de óleos colgados muy juntos. Los muros exteriores son muy espesos, y no entra ningún sonido de la ciudad.

En una pequeña sala de la planta baja, que en su día fue caballeriza y hoy está llena de armaduras y mosquetes, creí oír a un caballo resoplando. Entonces intenté imaginar cómo se escoge y se compra un caballo. Poseer un caballo debe de ser distinto a poseer cualquier otra cosa. Mejor que poseer un cuadro. También me imaginé robando uno. ¿Habría sido

tal vez más complicado poseer un caballo robado que cometer adulterio? Preguntas banales, cuyas respuestas, sin embargo, jamás sabremos. Mientras tanto, seguí mi recorrido, de sala en sala.

Una lámpara de techo de porcelana pintada, cuyo candelero semeja una trompa de elefante, un elefante verde. La porcelana procede de la real fábrica de Sèvres, y madame de Pompadour fue su primera dueña. La monarquía absoluta significaba que todas las criaturas eran sirvientes potenciales, y uno de los servicios más demandados era el de la decoración.

En el extremo opuesto de la misma sala había una cómoda que perteneció a Luis XV. La taracea es de palisandro y los adornos rococó son de bronce pulido.

La mayoría de los visitantes, al igual que yo, eran extranjeros, personas de edad, más que jóvenes, y todos se movían casi de puntillas, como si esperaran toparse con algo indiscreto. Este tipo de museo convierte a los visitantes en fisgones de largas narices. Si nos atreviéramos, y pudiéramos, abríríamos todos los cajones.

En la parte holandesa de la colección, pasamos ante campesinos borrachos, una mujer leyendo una carta, una escena festiva, una escena de burdel, un Rembrandt, y un lienzo de uno de sus discípulos. Este último me intrigó de inmediato. Seguí avanzando, pero enseguida volví a mirarlo. Y así varias veces.

El discípulo de Rembrandt se llamaba Willem Drost. Nació probablemente en Leiden. En el Museo del Louvre, hay una Betsabé suya que recuerda a la de Rembrandt, pintada ese mismo año. Drost debió de ser contemporáneo exacto de Baruch Spinoza. No sabemos ni la fecha ni el lugar de su muerte.

La mujer no mira al espectador. Mira fijamente al hombre que desea, imaginando que es su amante. Ese hombre solo pudo ser Drost. Lo único que sabemos de él es que fue deseado precisamente por esta mujer.

Me hizo recordar algo que por lo general no suelen recordar los museos. Que te deseen —si el deseo es además recíproco— te hace audaz. Ninguna armadura de las salas de la planta baja ofreció nunca a quien la llevara puesta una sensación de protección comparable. Ser deseado es tal vez lo más parecido que se pueda alcanzar en esta vida a sentirse inmortal.



Willem Drost, *Joven con un vestido de brocado*, hacia 1654.

Fue entonces cuando oí una voz. No era una voz de Ámsterdam, sino una voz que llegaba desde la gran escalinata de la casa. Era una voz chillona, pero melodiosa; precisa, pero susurrante, como si estuviera a punto de echarse a reír. La risa brillaba en ella como brilla en un tejido de satén

la luz que entra por una ventana. Y lo más sorprendente de todo es que aquella voz se dirigía sin duda a un grupo numeroso; cuando hacía una pausa se producía un silencio. No distinguía las palabras, así que, sin vacilar un momento, volví a la escalera, tal era la curiosidad que me había despertado. Unas veinte personas, puede que algunas más, subían lentamente desde la planta baja. Todavía no pude saber de quién era la voz. Todos estaban esperando a que volviera a hablar.

“En lo alto de la escalera, a la izquierda, verán un costurero de tres pisos, donde se dejaban, al acabar de bordar, las tijeras y la labor, y esta quedaba expuesta, lo que era, ¿no es verdad?, mucho mejor que meterla en un cajón. Lo que se guardaba en cajones, bajo llave, eran las cartas. Esta pieza perteneció a la emperatriz Josefina. Los pequeños medallones ovalados en color azul, que parece que nos están guiñando el ojo, son de porcelana de Wedgwood”.

Por fin la vi. Subía sola las escaleras. Iba completamente vestida de negro. Zapatos planos negros, medias negras, falda negra, jersey negro y una cinta negra sujetándole el cabello. Tenía el tamaño de una marioneta grande, no mediría más de 1,20 m. Al hablar gesticulaba con las manos, que revoloteaban o se quedaban suspendidas en el aire. Estaba entrada en años, y me dio la impresión de que su delgadez tenía algo que ver con una forma de escabullirse del tiempo. No estaba esquelética, sin embargo. De parecerse a algún ser del pasado, sería a una ninfa. Llevaba al cuello un cordón negro

del que colgaba una tarjeta. En la tarjeta estaba impreso el famoso nombre de la colección y, en letras más pequeñas, su propio nombre. Su nombre de pila era Amanda. Era tan menuda que la tarjeta parecía desmesuradamente grande, como un cartel pinchado en un vestido expuesto en un escaparate anunciando una última rebaja.

“En aquella vitrina de allí pueden ver una cajita de rapé hecha de cornalina y oro. En aquellos tiempos, las mujeres tomaban rapé igual que los hombres. Despejaba la cabeza y aguzaba los sentidos; alzó la barbilla, echó la cabeza atrás y fingió que inhalaba rapé. Esta caja en particular tiene un cajoncito secreto donde el propietario guardaba un retrato minúsculo de su amante; está pintado al gouache y no es más grande que un sello de correos. Miren su sonrisa. Yo diría que fue ella quien le regaló la cajita de rapé. La cornalina es un tipo de ágata de color rojo procedente de Sicilia. Puede que el color le recordara a él. Ya saben, la mayoría de las mujeres ven a los hombres o rojos o azules —encogió sus delicados hombros—. Los rojos son más fáciles de llevar”.

Cuando se calló, no miró al público, sino que se volvió de espaldas y avanzó por la sala. Pese a su corta estatura, caminaba mucho más deprisa que el grupo que la seguía. Llevaba un anillo en el pulgar izquierdo. Sospecho que el pelo negro era una peluca, pues tenía pinta de preferir llevar pelucas a lavarse la cabeza.

Nuestro recorrido por las salas empezó a parecerse a un

paseo por el bosque. Todo era cuestión de dónde nos ponía, dónde se ponía ella y dónde aquello de lo que hablaba. Nos impedía agruparnos alrededor de lo que estuviera explicando. Señalaba hacia un objeto u otro como si se tratara de un ciervo que acabara de cruzarse en nuestro camino, entre dos árboles distantes. Y siempre que dirigía nuestra atención hacia algo, se mantenía a un lado, como si ella misma acabara de aparecer detrás de otro árbol. Llegamos junto a una estatua cuyo mármol estaba tomando un tono verduzco por causa de la humedad y la poca luz.

“Esta estatua representa a la Amistad consolando al Amor —musitó—, pues por entonces la relación de madame de Pompadour con Luis XV ya solo era platónica, lo que no impide que ella lleve un traje precioso, ¿verdad?”

Abajo un reloj dorado tras otro dieron las cuatro.

“Ahora nos dirigimos —dijo irguiendo la cabeza— hacia otra parte del bosque. Aquí todo es fresco, y todos están vestidos más ligeros de ropa, incluida la joven sentada en el columpio. Nada de estatuas de la Amistad por aquí; aquí todas las estatuas son de Cupido. El columpio lo colgaron en primavera. Ya se ha quitado, ¿se han fijado?, un zapato. ¿Adrede? ¿Sin darse cuenta? ¿Quién sabe? En cuanto una joven se sienta, ligera de ropa, en el columpio, esas preguntas pasan a ser muy difíciles de contestar, no tiene los pies en el suelo. El marido la empuja desde atrás. El columpio sube, el columpio baja. El amante está oculto enfrente,

entre unos arbustos, donde ella le dijo que se escondiera. Su vestido, de satén con volantes de encaje, es menos elaborado, más informal que el de madame de Pompadour, y, para ser sincera, yo lo prefiero. ¿Saben cómo llamaban al rojo de su vestido? Lo llamaban rojo melocotón, aunque, personalmente, nunca he visto un melocotón de ese color, como tampoco he visto nunca ruborizarse a un melocotón. Las medias son de algodón blanco, un poco toscas comparadas con la piel de las rodillas que cubren. Las ligas, rosas, a juego con los zapatos, son demasiado pequeñas para subirlas más arriba sin que aprieten. Fíjense en su amante escondido. En el pie descalzo de ella, que mantiene subidas su falda y sus enaguas: el satén y los encajes susurran suavemente al rebufo del aire... ¡Y nadie, se lo puedo asegurar, nadie, en aquellos tiempos, llevaba ropa interior! A él se le salen los ojos de las órbitas. Eso es lo que ella quería, que él se lo viera todo".



Jean-Honoré Fragonard, *El columpio*, 1767.

Sus palabras se detuvieron de pronto, y ella hizo un ruido con la lengua detrás de los dientes, como si estuviera pronunciando solo las consonantes de las palabras “encaje”

y “satén” sin sus vocales. Tenía los ojos cerrados. Cuando los abrió, continuó: “El encaje es un tipo de escritura en blanco, que solo se puede leer cuando hay carne detrás”.

Entonces se hizo a un lado y dejamos de verla. La visita guiada había terminado.

Antes de que nadie pudiera hacerle alguna pregunta o darle las gracias, desapareció en una oficina que se abría detrás del mostrador de la librería. Cuando salió, una media hora más tarde, se había quitado la cinta que llevaba colgada al cuello con la tarjeta de identificación y se había puesto un abrigo negro. Si se hubiera colocado a mi lado, no me llegaría más arriba del codo.

Bajó ligera los escalones de la entrada hasta la plaza de los álamos. En la mano llevaba una endeble bolsa de plástico de Marks & Spencer, que de tan usada parecía que se iba a romper.

Este esfuerzo, cuando se refiere al alma sola, se llama voluntad, pero cuando se refiere a la vez al alma y al cuerpo, se llama apetito; por ende, este no es otra cosa que la esencia misma del hombre, de cuya naturaleza se siguen necesariamente aquellas cosas que sirven para su conservación, cosas que, por tanto, el hombre está determinado a realizar. Además entre “apetito” y “deseo” no hay diferencia alguna, si no es la de que el “deseo” se refiere generalmente a los hombres, en cuanto que son

conscientes de su apetito, y por ello puede definirse así: el deseo es el apetito acompañado de la conciencia del mismo. Así pues, queda claro, en virtud de todo esto, que nosotros no intentamos, queremos, apeteceemos ni deseamos algo porque lo juzguemos bueno, sino que, al contrario, juzgamos que algo es bueno porque lo intentamos, queremos, apeteceemos y deseamos.¹

¿Qué llevaba en la bolsa de Mark & Spencer? Me imagino que una coliflor, un par de zapatos a los que había puestos medias suelas y siete regalitos empaquetados. Estos son todos para la misma persona y cada uno lleva un número y está atado con el mismo cordoncillo dorado. En el primero hay una concha marina, una caracola del tamaño de la mano cerrada de un niño, o tal vez de la suya. La caracola tiene un color de fieltro plateado con irisaciones anaranjadas. Las espirales que forman sus quebradizas incrustaciones se parecen a los volantes del vestido de la joven del columpio, y su pulido interior es tan pálido como la piel que normalmente está al resguardo del sol.

El segundo regalo: una pastilla de jabón de la marca Arcadia, comprada en un Boots. Huele a una espalda que puedes acariciar, pero que no ves porque estás mirando al frente.

El tercer paquete contiene una vela. La etiqueta del precio marca 8,5 €. En el cuarto, hay otra vela. Esta vez no es una vela de cera sin más, sino una vela dentro de un vasito que

parece contener agua de mar, con arena y unas conchas minúsculas en el fondo. La mecha parece flotar en la superficie. Una etiqueta impresa en el cristal dice: No dejar arder sin vigilancia.

El quinto regalo: una bolsa de gominolas. Son de una marca que existe desde siempre. Puede que sean las golosinas más baratas del mundo. Pese a sus variados y ácidos colores, saben todas parecidas.

El sexto regalo es un casete de un coro de monjas agustinas que cantan *O filii et filiae*, una canción de canto gregoriano del siglo XIII escrita por Jean Tisserand.

El séptimo es una caja de lápices. Blando. Medio. Duro. Los trazos del grafito blando son negros como una espesa mata de pelo negro, y los del duro se parecen al cabello que empieza a canear. El grafito, al igual que la piel, tiene sus propios aceites. Es una sustancia muy distinta de las cenizas del carbón. Su brillo, cuando se aplica al papel, se parece al brillo de labios. Con uno de los lápices ha escrito una nota en un papel y la ha metido dentro de la caja: "En la última hora del último día, habrás de recordarlo".

Luego volví a mirar a la mujer enamorada del pintor holandés.



John Berger, dibujo a partir de *Joven con un vestido de brocado* de Willem Drost.

¹ Spinoza, Baruch, *Ética* [1661-1675], Alianza, Madrid, 1987/2011, parte tercera, proposición IX, escolio.

Jean-Antoine Watteau

1684-1721

La delicadeza en el arte no es necesariamente lo opuesto a la fuerza. Una acuarela sobre seda puede ejercer un efecto más potente en el espectador que una figura en bronce de tres metros de altura. La mayor parte de los dibujos de Watteau son tan delicados, tan vacilantes, que casi da la impresión de que los hizo en secreto; o como si estuviera dibujando la mariposa que se ha posado en una hoja delante de él y teme que el movimiento o el ruido del carboncillo sobre el papel la espanten. Esto no quita que, al mismo tiempo, revelen un poder enorme de observación y sensibilidad.

Este contraste nos da una pista sobre el temperamento de Watteau y sobre el tema subyacente de su arte. Aunque pintó mayormente payasos, arlequines, *fêtes* y lo que hoy llamaríamos bailes de disfraces, su tema fundamental era trágico: la mortalidad. Watteau enfermó joven de tuberculosis y probablemente intuyó su temprana muerte, a la edad de treinta y siete años. Posiblemente presintió también que el mundo de elegancia aristocrática que le pedía que pintara estaba también condenado a desaparecer. Los cortesanos se reúnen en el *Embarque para Citera* (uno de sus cuadros más famosos), pero lo conmovedor del acontecimiento reside en sus consecuencias, en que cuando lleguen no será el lugar legendario que esperaban: las guillotinas estarán a punto de caer.

(Algunos críticos sugieren que los cortesanos están *volviendo* de Citerea; pero en cualquiera de los dos casos existe un contraste patético entre lo legendario y lo real.) No quiero decir con esto que Watteau previera realmente la Revolución francesa o que pintara profecías. De haber sido así, sus obras serían hoy menos importantes de lo que son, porque hoy esas profecías estarían obsoletas. El tema de su arte era simplemente el cambio, la fugacidad, la brevedad de cada momento suspendido en el aire como una mariposa.

Este tema podría haberle llevado al sentimentalismo, a una tenue nostalgia. Pero es en ese punto donde su implacable observación de la realidad lo convierte en un gran artista. Digo implacable porque la observación de un artista no consiste solo en poner sus ojos a trabajar; es el resultado de su honradez, de su lucha personal por entender lo que ve. Miremos su autorretrato. Tiene una cara ligeramente femenina: los ojos amables, como los de una mujer pintada por Rubens, los labios carnosos, sensuales, la delicada oreja afinada para oír canciones románticas o el romántico eco del mar en la caracola, el tema de otro de sus dibujos. Pero volvamos a mirarlo más a fondo, pues bajo el cutis delicado y el aspecto coqueto, está la calavera. Lo que implica está solo susurrado por el oscuro énfasis bajo la mejilla derecha, las sombras alrededor de los ojos, la manera de dibujar la oreja, que pone de relieve la sien que está delante. Y, sin embargo, ese susurro, como los apartes en el escenario, es aún más

sorprendente, precisamente, por no ser un grito. “Pero cualquier dibujo de una cabeza —puede objetarse— revela un cráneo, porque la forma de la cabeza depende de este”. Por supuesto, pero entre el cráneo como estructura y el cráneo como presencia hay un mundo de diferencia. De la misma manera que los ojos pueden mirar a través de una máscara, reduciendo así el efecto del disfraz, así también en este dibujo el hueso parece mirar a través de la carne, tan fina en algunos puntos como la seda.

En un dibujo de una mujer que lleva la cabeza cubierta con un manto, Watteau hace la misma observación, pero sirviéndose de unos medios completamente distintos, opuestos. Aquí, en lugar de comparar la carne con el hueso bajo ella, la pone en contraste con el paño que la cubre. No cuesta trabajo imaginarse ese manto custodiado en un museo, y la persona que lo lleva muerta. El contraste entre la cara y el paño es semejante al contraste entre las nubes en el cielo y el acantilado, y las casas bajo él en un paisaje dibujado. La línea de la boca de la mujer es tan efímera como la silueta de un pájaro en vuelo.

Hay una página de un cuaderno de dibujo de Watteau que tiene dos dibujos de la cabeza de un niño y un estudio maravilloso de un par de manos haciendo un lazo. Y aquí todo análisis fracasa. Es imposible explicar por qué esa cinta con un nudo flojo puede convertirse con tanta facilidad en un

símbolo del flojo nudo que ata la vida humana; pero esta transformación no es tan improbable y sin duda coincide con el espíritu de toda la página.

No quiero sugerir que la preocupación de Watteau por la mortalidad fuera constante y consciente, que tuviera un interés morboso por la muerte. En absoluto. Probablemente sus mecenas no percibían este aspecto de su obra. Watteau nunca llegó a tener mucho éxito en vida, pero su técnica —impresionante, por ejemplo, en su retrato de un diplomático persa— fue muy apreciada, al igual que su elegancia y lo que en la época se habría considerado su languidez romántica. Y hoy podemos considerar también otros aspectos de su obra como, por ejemplo, su técnica magistral para el dibujo.

Por lo general dibujaba con carboncillo o sanguina. La blandura del medio le permitió alcanzar esa impresión de movimiento suave, ondulante, que es típica de sus dibujos. Describió como no lo ha hecho ningún otro artista la caída de la seda y cómo la luz se desparrama por ella. Sus barcos surcan las olas, y la luz rebota en los cascos con el mismo ritmo ondulante. Sus estudios de animales tienen toda la fluidez del movimiento animal. Todo tiene un movimiento sinuoso, lento o pausado: observemos el pelo del gato, el cabello del niño, las circunvoluciones de la caracola, la caída en cascada del manto, el remolino de los tres rostros grotescos, el suave meandro del desnudo que se desliza hacia el

suelo, los pliegues similares al delta de un río de la túnica persa. Todo fluye, pero es en ese fluir donde Watteau pone el acento, donde deja la impronta de una certidumbre resistente a toda corriente. Estas marcas hacen que una mejilla gire, que un pulgar se articule con la muñeca, que un pecho se apriete contra un brazo, que un ojo se amolde a su cuenca, que un umbral tenga profundidad o que un manto rodee una cabeza. Atraviesa los dibujos, como una raja en la seda, para revelar la anatomía bajo el brillo.

El manto sobrevivirá a la mujer cuya cabeza cubre. La línea de su boca es tan esquivada como un pájaro. Pero los negros a cada lado del cuello dan solidez y precisión a su cabeza, le posibilitan el giro y la hacen enérgica, y, por consiguiente, viva. Son las líneas oscuras, resaltadas, las que dan vida a la figura o a la forma, por el procedimiento de frenar momentáneamente el fluir del dibujo en su conjunto. En otro nivel, la conciencia humana constituye un freno momentáneo al ritmo natural de la vida y de la muerte. Y del mismo modo, lejos de ser algo mórbido, esa conciencia de la mortalidad que tenía Watteau incrementa la nuestra con respecto a la vida.

Francisco de Goya

1746-1828



Francisco de Goya, *Retrato de Isabel de Porcel*, 1805.

Conocí a Janos unos dos años antes de que empezara este diario. Fue en la National Gallery (es curioso cuántas cosas empiezan y acaban en la National Gallery para quienes tienen

anhelos artísticos). Estábamos los dos frente al *Retrato de Isabel de Porcel* de Goya, cuando una chica, probablemente estudiante de arte, se acercó también a mirarlo. Tenía una melena oscura, que se apartaba de la cara moviendo la cabeza, y llevaba una falda negra ceñida que se enrollaba en la cintura como una toalla —era antes de que se pusieran de moda los vaqueros— que daba la impresión de que se le podía caer en cualquier momento, pero esto no parecía desconcertarla en lo más mínimo. Se paró frente al cuadro, con una mano en la cadera y ligeramente inclinada hacia atrás, repitiendo así inconscientemente la pose de Isabel de Porcel. Reparé en Janos, un hombre alto con un inmenso abrigo negro, que miraba alternativamente a la chica y al cuadro, obviamente divertido. Me observó, sin dejar de sonreír. Sus ojos, aunque rodeados de arrugas, eran muy brillantes. Tendría unos sesenta años y parecía lleno de energía. Le devolví la sonrisa. Cuando la chica continuó su camino hacia la siguiente sala, ambos nos aproximamos al cuadro de Goya. “Los vivos y los imperecederos”, dijo con una voz profunda y un acento claramente extranjero. “¡Menuda elección!”

Al aproximarme, pude estudiar con más detalle la expresión de su cara. Era una cara urbana, experimentada, tensa, viajada, pero todavía capaz de registrar la sorpresa. Era lo opuesto a lo pulido. Dado el contexto, parecía obvio que era pintor, y sus manos, además, estaban manchadas de tinta de imprimir; pero en cualquier otro contexto, uno hubiera

supuesto que era jardinero o vigilante de aparcamiento. Se veía claramente que era una persona solitaria y que nunca había tenido secretaria. Tenía una nariz grande, de la que le asomaban unos pelillos; una boca también grande, pero bien dibujada; unas buenas entradas con un principio de calvicie en la coronilla, y una barbilla curvada y prominente. Andaba muy erguido.

Cuando le pregunté cómo se llamaba, lo reconocí. Recordaba vagamente haber visto un libro suyo de dibujos de guerra antinazis, publicado unos siete u ocho años antes. Me habían sorprendido porque, a diferencia de la mayoría de los dibujos de este tipo, no eran expresionistas; no obstante, en el caso de haber pensado algo más sobre el artista, lo más seguro es que hubiera supuesto inmediatamente que había vuelto al continente. Después de conocerlo, cuando mencionaba su nombre a otras personas del mundo del arte, no le sonaba a nadie. Era conocido por algunos grupos aislados: uno o dos intelectuales de izquierdas, unos cuantos *émigrés* berlineses, la Embajada de Hungría, cierto número de jóvenes pintores que lo conocían personalmente y, es de suponer, el M15.

Como artista gráfico, Goya era una comentarista genial. No quiero decir con esto que su obra fuera un reportaje sin más, lejos de ello, sino que le interesaban más los

acontecimientos que los estados de ánimo. Cada obra es única, pero no por su estilo, sino por el incidente que comenta. Al mismo tiempo, estos incidentes llevan de uno a otro, de modo que su efecto es un *crescendo*, casi como en un plano de película.

En verdad, otra manera de describir la visión de Goya, sería decir que fue esencialmente teatral. No en el sentido despectivo que puede encerrar la palabra, sino porque lo que le interesaba constantemente era la manera en la que se podía utilizar la acción para encarnar una personalidad o resumir una situación. Su manera de componer era teatral. Sus obras siempre entrañan un encuentro o una reunión. Sus figuras no están reunidas en torno a un centro natural, sino que más bien se agrupan desde los extremos. Y el efecto de su obra es también dramático. Uno no analiza el proceso visual que se oculta tras un grabado de Goya; uno se somete a su clímax.

El método de dibujo de Goya sigue siendo un enigma. Resulta casi imposible decir *cómo* dibujaba: por dónde empezaba, qué método de análisis de la forma seguía, cómo había resuelto el uso del tono. Su obra no ofrece ninguna clave que ayude a responder a estas preguntas porque lo único que le interesaba era *lo que* dibujaba. Sus dotes técnicas e imaginativas eran prodigiosas. Su control del pincel, comparable con el de Hokusai. Su capacidad para visualizar el tema era tan precisa que muchas veces apenas hay una línea

modificada entre el boceto preparatorio y la plancha acabada. Todos sus dibujos portan el sello indiscutible de su personalidad. Pero, a pesar de todo esto, los dibujos de Goya son, en cierto sentido, tan impersonales, automáticos y faltos de carácter como las huellas, cuyo único interés no reside en las marcas mismas, sino en lo que revelan del incidente que las causaron.

¿De qué naturaleza era el comentario de Goya? Pues pese a la variedad de los incidentes representados, hay un tema subyacente constante. Su tema era el de las consecuencias del desinterés del ser humano —que a veces se convierte en odio histérico— por su facultad más valiosa, la razón. Pero la razón en el sentido materialista del siglo XVIII: la razón que proporciona un placer que se deriva de los sentidos. En la obra de Goya, la carne es un campo de batalla en el que luchan, en un bando, la ignorancia, la pasión descontrolada y la superstición y, en el otro, la dignidad, la elegancia y el placer. Esa fuerza única de su obra se debe al hecho de que participaba de una forma sumamente *sensual* del terror y del horror que suponía traicionar a la razón.

En todas las obras de Goya, a excepción, tal vez, de las más tempranas, se percibe una fuerte ambivalencia sensual y sexual. Es bien conocida la denuncia que hace en los retratos reales de la corrupción física. Pero la sugerencia de corrupción aparece igualmente en su retrato de Isabel de Porcel. Su Maja, tan hermosa, está, sin embargo, *aterradoramente*

desnuda. Admiramos en un dibujo la delicadeza de las flores bordadas en las medias de una hermosa cortesana, y luego, de pronto, inmediatamente, vislumbramos en el siguiente el monstruo con cabeza de pantomima que ha engendrado, como resultado de la pasión que ha levantado su delicadeza. Un monje se desnuda en un burdel, y Goya lo dibuja, odiándolo, pero no por puritanismo, él no es en absoluto un puritano, sino porque siente que los impulsos que están detrás de este incidente son los mismos que llevan a los soldados a castrar a un campesino y a violar a su mujer en *Los desastres de la guerra*. Las cabezas inmensas, brutales, que pone en cuerpos jorobados, los animales ataviados de funcionarios, la manera en la que daba a los finos trazos con los que sombrea el cuerpo humano la sugerencia de pelo animal sucio, la rabia con la que pintó las brujas, todo ello era una forma de protesta contra el mal uso de las posibilidades humanas. Y lo que hace la protesta de Goya tan desesperadamente relevante para nosotros hoy, después de Buchenwald e Hiroshima, es que sabemos que cuando la corrupción llega demasiado lejos, cuando se confiscan despiadadamente las posibilidades humanas, tanto el destructor como la víctima de la destrucción se transforman en bestias.

Y luego tenemos la polémica sobre si Goya era un artista objetivo o subjetivo; si lo que le obsesionaba era producto de su imaginación o, por el contrario, estaba obsesionado por la decadencia de la corte española, por la crueldad de la

Inquisición y el horror de la Guerra de la Independencia española. En realidad, la polémica no está bien planteada. Está claro que en ocasiones Goya utilizaba sus propios conflictos personales, sus propios temores, como punto de partida de su trabajo, pero lo hacía porque era consciente de que él era una emanación característica de su época. La intención de su obra era mayormente objetiva y social. Su tema era el de lo que son capaces de hacerse unos a otros los seres humanos. La mayoría de sus temas entrañan acción entre las figuras. Pero incluso cuando solo hay una figura —una chica encarcelada, el disoluto de siempre, un mendigo que alguna vez fue “alguien”— la implicación, muchas veces enunciada en el título, es la de *Miren lo que les han hecho*.

Sé que otros escritores modernos tienen otro punto de vista. André Malraux, por ejemplo, dice que el de Goya es “el tono religioso milenario del sufrimiento inútil, encontrado, quizá por primera vez, por un ser humano que piensa que Dios le es indiferente”. Y luego continúa diciendo que Goya pinta “el absurdo de ser humano” y que es “el mejor intérprete de la angustia que se haya conocido en Occidente”. El problema de esta visión, basada en la experiencia que da el tiempo, es que produce un sentimiento de sometimiento todavía más fuerte que el que destilan las propias obras de Goya: basta un escalofrío más para transformarlo en un sentimiento de absurda derrota. Si acontecimientos ulteriores vienen a demostrar que el profeta del desastre estaba en lo

cierto (y Goya no solo estaba documentando la Guerra de la Independencia sino también profetizando sus consecuencias), entonces esa profecía no incrementa el desastre; hasta cierto punto, lo atenúa, pues demuestra que los seres humanos pueden prever las consecuencias, lo cual, después de todo, constituye un primer paso hacia el control de las causas.

La desesperación de los artistas se suele malinterpretar. Nunca es absoluta. Nunca alcanza a su obra. En su obra, por pobre que sea la opinión que tiene de ella, siempre hay una esperanza de alivio. Si no la hubiera, no podría reunir la energía y la concentración necesarias para crearla. Y la obra del artista constituye su forma de relación con sus semejantes. Así que la desesperación expresada por una obra determinada puede ser engañosa para el espectador. El espectador siempre debe permitir que sus relaciones con sus semejantes corrijan o ajusten su comprensión de esa desesperación, de la misma manera que lo hace el artista implícitamente en el propio acto de la creación. En mi opinión, Malraux —y en esto representa a un gran número de intelectuales desilusionados— no deja que se produzca ese ajuste, esa matización; o, si deja que suceda, su actitud hacia sus semejantes es tan descorazonadora que no sirve en absoluto para aliviar el peso de la desesperación.

Una de las confirmaciones más interesantes de que la obra de Goya fue objetiva y extrovertida la encontramos en su

empleo de la luz. En su obra, como en el caso de esos románticos que disfrutaban con el espanto, no es la oscuridad la que transmite el horror y el miedo. Es la luz la que los revela. Goya vivió y observó el mundo a través de algo muy próximo a la guerra total y sabía que la noche significa seguridad y que es el alba lo que hay que temer. La luz en su obra es despiadada por la sencilla razón de que muestra la crueldad. Algunos de los dibujos de la carnicería descrita en *Los desastres de la guerra* parecen fotogramas cinematográficos de un objetivo militar iluminado por las llamas después de un bombardeo; la luz inunda los huecos de la misma manera.

Finalmente, uno intenta valorar la obra de Goya teniendo todo lo dicho en mente. Hay artistas, como Leonardo da Vinci o Eugène Delacroix, que, desde un punto de vista analítico, son más interesantes que Goya. Rembrandt mostró en su manera de entender la pintura una mayor compasión. Pero ningún artista ha conseguido mayor sinceridad que Goya: sinceridad en todo el sentido de la palabra, en el sentido de enfrentarse a los hechos y conservar los ideales. Con paciencia, con mucho oficio, Goya grabó al aguafuerte el aspecto de los muertos y de los torturados, pero bajo el grabado garabateó, impaciente, desesperado, furioso: *Por qué?, Amarga presencia, Para eso habéis nacido, Qué hai que hacer mas? y Esto es lo peor!* La importancia inestimable de Goya para nosotros es que su sinceridad le forzó a enfrentarse y a juzgar cuestiones con las que todavía seguimos lidiando.

Primero reposa sobre el diván vestida con el disfraz que le ha dado el nombre por el que la conocemos: la Maja. Luego, con la misma pose y reclinada en el mismo diván, está desnuda.

Desde el mismo momento en que estas dos pinturas fueron colgadas por vez primera en el Museo del Prado, a principios de siglo XX, el público no ha dejado de preguntarse quién es esta mujer. ¿Será la duquesa de Alba? Hace unos años se desenterraron los restos de la duquesa y se midió su esqueleto con la esperanza de poder demostrar que no era ella quien había posado para el pintor. Pero de no ser ella, ¿quién podría ser entonces?

Uno tiende a quitar importancia a esta cuestión reduciéndola al campo de los triviales cuchicheos cortesanos. Pero esto no quita para que las pinturas encierren realmente un misterio que fascina al que las contempla. El planteamiento de la cuestión, sin embargo, es equivocado. No se trata de *quién*. Eso nunca lo sabremos, y aunque lo supiéramos, seguiríamos sin entender el misterio. Lo que se trata de descubrir es el *porqué*. Si pudiéramos responder a este interrogante, sabríamos un poco más sobre Goya.



Francisco de Goya, *La Maja desnuda*, antes de 1800.



Francisco de Goya, *La Maja vestida*, 1800-1808.

Mi propia explicación es que *nadie* posó para la versión desnuda de la Maja. Goya construyó la segunda pintura a partir de la primera. Con la versión de *La Maja vestida* ante él, la desnudó en su imaginación y traspasó al lienzo el fruto de su fantasía. Atengámonos a las pruebas.

Se da una misteriosa identidad entre las dos poses (a

excepción de la pierna en segundo plano). Esto solo puede haber sido el resultado de una *idea*: “Ahora me voy a imaginar que está sin ropa”. Si hubiera habido de verdad dos poses, tomadas en diferentes momentos, las diferencias tendrían que haber sido necesariamente mucho mayores.

Y lo que es más importante, existe el dibujo de la versión desnuda, una prueba de la manera en que las formas del cuerpo han sido visualizadas. Pensemos en los pechos, tan redondeados, tan altos, apuntando ambos hacia fuera. Cuando una figura está reclinada, no hay pechos que puedan tener esta forma. En la versión vestida encontramos una explicación. Envueltos, encorsetados, adoptan exactamente esa disposición, y al estar sujetos, la retendrán incluso cuando la figura esté tumbada. Goya ha levantado la seda para revelar la piel, pero se ha olvidado de tener en cuenta el cambio de forma.

Lo mismo puede decirse de la parte superior de los brazos, especialmente el que está en primer plano. En el desnudo, su gordura es grotesca, si no imposible; es tan grueso como el muslo, justo encima de la rodilla. De nuevo, la versión vestida nos ofrece una explicación. Para encontrar el perfil del brazo desnudo, Goya tuvo que adivinarlo bajo los anchos pliegues de las mangas y las hombreras de la chaqueta, pero cometió un error de cálculo al limitarse a simplificar la forma, en lugar de rehacerla.

Comparada con la versión vestida, la pierna en segundo

plano ha sido ligeramente girada en dirección del espectador. De no haber hecho esto, habría quedado un espacio visible entre las piernas, y se hubiera perdido esa forma de barca que ofrece el conjunto del cuerpo. Y, paradójicamente, el desnudo hubiera sido menos parecido a la figura vestida. No obstante, si giráramos de verdad la pierna en este sentido, cambiaría también la posición de las caderas. Y lo que hace que las caderas, el estómago y los muslos del desnudo parezcan flotar en el espacio (de modo que no podemos estar seguros del ángulo que forman en relación con el diván) es que, aunque la pierna en segundo plano haya sido movida, la forma de la cadera y del muslo en primer término ha sido tomada directamente del cuerpo vestido, como si la seda fuera una neblina que se hubiera disipado de repente.

En realidad, toda la línea del cuerpo en contacto con los almohadones y la sábana, desde la axila a los dedos del pie, es tan poco convincente en el desnudo como convincente en la primera pintura. En esta, las almohadas y el diván a veces ceden a la forma del cuerpo, y a veces lo comprimen: la línea de unión es una costura en la que el hilo desaparece y vuelve a aparecer. En el desnudo, sin embargo, esta línea es como el borde deshilachado de un retal; no hay en ella nada de esa relación que una figura y su entorno establecen siempre en la realidad.

El rostro del desnudo sobresale con respecto al cuerpo, no porque haya sido cambiado o pintado con posterioridad

(como algunos críticos sugieren), sino porque ha sido visto, en lugar de imaginado. Cuanto más lo miras, más te convences de lo extraordinariamente vago e insustancial que es el cuerpo de la versión desnuda. Al principio, su luminosidad te engaña haciéndote pensar que es la piel la que brilla. ¿Pero no está más cercana realmente a la luz de una aparición? Su rostro es tangible. Su cuerpo no.

Goya era un dibujante muy dotado y tenía una gran inventiva. Dibujaba figuras y animales en movimiento con tal rapidez que está claro que tenía que hacerlo sin la referencia de modelo alguno. Al igual que Hokusai, sabía cómo eran las cosas casi instantáneamente. Su conocimiento de las apariencias estaba contenido mientras dibujaba en cada uno de los movimientos de sus dedos y su muñeca. ¿Cómo es pues posible que la falta de modelo en este desnudo haya dado lugar a una pintura tan artificial e inverosímil?

La respuesta, creo yo, hay que buscarla en sus motivos para pintar estos dos cuadros. Es posible que ambos le fueran encargados como una nueva modalidad de trampantojo, en el cual las ropas de una mujer desaparecen en un abrir y cerrar de ojos. Pero, a esas alturas de su vida, Goya ya no era un hombre que aceptara, sin más, encargos para satisfacer los frívolos gustos de otros. De modo que, de haberle sido encargadas, Goya debía de tener sus propias razones subjetivas para acceder.

¿Cuál fue entonces el motivo? ¿Lo hizo acaso, como

parecía obvio al principio, con el fin de confesar o celebrar un asunto amoroso? Esto sería más creíble si pudiéramos estar seguros de que el desnudo fue verdaderamente pintado del natural. ¿Fue tal vez para jactarse de algo que en realidad no había sucedido? Esto va en contra del carácter de Goya; su arte suele estar libre de toda presunción. Yo sugiero que Goya pintó la primera versión como un retrato informal de una amiga (o tal vez amante), pero al hacerlo, con ella allí disfrazada mirándolo desde el diván, se fue obsesionando con la idea de que de repente ella podría estar sin ropas.

¿Por qué “obsesionado”? Los hombres siempre están desnudando a las mujeres con los ojos como una forma intrascendente de fingir. ¿Podría tratarse de que Goya se obsesionara porque le asustaba su propia sexualidad?

En la obra de Goya hay una corriente oculta, pero constante, que conecta el sexo con la violencia. Sus brujas son producto de ella. Y también, en parte, sus protestas contra los horrores de la guerra. Generalmente se supone que condenaba lo que él mismo había presenciado durante el infierno de la Guerra de la Independencia. Esto es cierto. En conciencia, se identificaba con las víctimas. Pero para su horror y desesperación, también se reconocía potencialmente en la personalidad de los torturadores.

La misma tendencia oculta arde en forma de orgullo cruel en los ojos de las mujeres que él encuentra atractivas. Palpita, provocativa y burlona, en las bocas sensuales y disolutas de

decenas de rostros, incluido el suyo. Está ahí, en el acusado fastidio con que pinta a los hombres desnudos, equiparando siempre su desnudez con la bestialidad, como en el caso de los locos en el manicomio, los caníbales, los sacerdotes en el prostíbulo. Está presente en las llamadas “pinturas negras”, que describen orgías de violencia. Pero, sobre todo, es evidente y constante en su manera de pintar la carne.

Es difícil describir esto con palabras, y, sin embargo, es lo que hace inconfundibles casi todos los retratos de Goya. La carne tiene una expresión propia, como las facciones en los retratos realizados por otros pintores. Esta expresión varía según el retratado, pero siempre es una variación de la misma demanda: la demanda de la carne, como si se tratara de un alimento que ha de saciar el apetito. Tampoco se trata de una metáfora retórica. Es casi literalmente cierto. A veces, la carne es lozana, fresca, como una fruta. A veces está arrebolada y con aspecto de tener hambre, presta a devorar. Por lo general —y esto constituye el punto de apoyo de su gran sutileza psicológica—, sugiere ambas cosas al mismo tiempo: al devorador y a la víctima. Todos los temores monstruosos de Goya se resumen en este. Su visión más horrible es la de Satán devorando hombres.

Uno puede reconocer esta misma agonía en su pintura, aparentemente mundana, de la mesa del carnicero. No creo que haya otra naturaleza muerta en el mundo que haga mayor hincapié en el hecho de que el trozo de carne allí expuesto era

hasta no hacía mucho carne viva, sensible, y que combine de tal modo los sentidos literal y emotivo de la palabra “carnicería”. Lo aterrador de esta pintura, realizada por un hombre que ha disfrutado comiendo carne durante toda su vida, es que no es una naturaleza muerta.

Si estoy acertado en lo que digo, si Goya pintó *La Maja desnuda* porque estaba obsesionado con el hecho de que imaginaba a la modelo sin ropas; es decir, imaginaba su carne con toda su provocación, podemos empezar a explicar la razón de que esta pintura resulte tan artificial. Goya la pintó para exorcizar a un fantasma. Al igual que los murciélagos, los perros y las brujas, esta mujer es otro de los monstruos revelados por el “sueño de la razón”, pero, a diferencia de aquellos, es hermosa porque es deseable. Sin embargo, para exorcizar el fantasma, para poder llamarlo por su nombre, tenía que hacerla lo más idéntica posible a la pintura de ella misma vestida. Goya no estaba pintando un desnudo. Estaba pintando la aparición de un desnudo en una mujer vestida. Por eso se empeñó en seguir fielmente la versión vestida, y por eso su inventiva habitual se vio tan inusualmente inhibida.

No estoy sugiriendo con esto que Goya se proponía que el espectador interpretara así las dos pinturas. Esperaba que el público se creyera a pies juntillas lo que veía: una mujer vestida y una mujer desnuda. Lo que yo insinúo es que la segunda versión, el desnudo, fue probablemente una *invención*,

y que tal vez Goya se vio imaginativa y emocionalmente enredado en la farsa, porque estaba intentando exorcizar sus propios deseos.

¿Por qué estas dos pinturas parecen tan sorprendentemente modernas? Cuando dábamos por supuesto que la modelo había accedido a posar para ambas, suponíamos que era la amante del pintor. Pero la fuerza de las pinturas, tal como la vemos ahora, depende precisamente de la *escasa* evolución que existe entre ellas. La diferencia reside únicamente en que está desnuda. Esto debería cambiarlo todo, pero en realidad solo modifica nuestra manera de mirarla. Ella tiene la misma expresión, la misma pose, guarda la misma distancia. Todos los grandes desnudos del pasado ofrecen una invitación a participar en lo mejor de su edad; las modelos están desnudas a fin de seducirnos y transformarnos. La Maja está desnuda, pero su expresión es indiferente. Es como si no fuera consciente de que la están viendo, como si la estuviéramos observando a escondidas a través del ojo de la cerradura. O, para ser más exactos, como si no supiera que sus ropas se han vuelto “invisibles”.

En esto, como en tantas cosas más, Goya fue profético. Fue el primer artista que pintó un desnudo como si se tratara de un cuerpo desconocido; fue el primero en separar el sexo de la intimidad, en sustituir la energía del sexo por una estética del sexo. La energía, por su propia naturaleza, rompe las fronteras, y la función de la estética es construirlas. Como he

sugerido, puede que Goya tuviera sus propias razones para temer esa energía. En la segunda mitad del siglo xx, el esteticismo del sexo ayuda a estimular, a hacer más competitiva y a mantener siempre insatisfecha a la sociedad consumista.

Hay telarañas en las cuatro esquinas. Dentro de una hora, Alec le devolverá las violetas a Jackie, dentro de una hora se habrá largado de allí. De verdad no se cree lo de los dos chelines de aumento. Le parece que si alguna vez vuelve a empezar allí un día laborable, Corker y él tendrán que fingir que el día que lo vio a cuatro patas nunca sucedió. Y si fingen que nunca sucedió, a Alec nunca le habrán ofrecido el aumento de sueldo. Se acerca al escurridor desvencijado donde siempre dejan, boca abajo, la vieja tetera color marrón. Y ahí se le ocurre un segundo razonamiento para no creerse lo de los dos chelines. Y empieza así: no puedo evitar que me dé pena el pobre tipo. Echa un poco de agua caliente dentro de la tetera para calentarla. Le da pena Corker porque desde la hora de comer parece un anciano incapaz. Se imagina a Corker de batín haciéndose el desayuno allí mismo mañana por la mañana —en ese momento, él mismo está poniendo dos cucharadas de té en la tetera—, y no, el pobre tipo no es que vaya a desayunar mucho. Pero más que nada, le da pena Corker por todo lo que sigue siendo impredecible, lo desconocido, lo no dicho. Alec no está seguro de la razón por la que Corker salió

tan precipitadamente de casa de su hermana, o de por qué ella se está muriendo, o por qué dijo Corker lo de “pesa de cojones”, o por qué tiene una pistola en el cajón, o por qué dice que va a contratar a Bandy Brandy de asistenta, o por qué está ahí arriba comportándose como si estuviera borracho, pero está seguro de que el propio Corker tampoco podría darle una explicación. Le parece a Alec que algo está empujando a Corker, como si le impulsara un viento muy fuerte. Un vendaval provocado por el hombre que lo ha metido en un túnel y lo arrastra por las catacumbas. La hervidora empieza a pitar, anunciando que el agua hierve. Alec no ha visto nunca una catacumba, pero mientras vierte el agua en la tetera, siente y oye las costras blanquecinas que a lo largo de los años se han ido formando dentro de la hervidora (hacen que pese más y producen un débil cascabeleo), y esto le sugiere el mundo descarnado, contumaz, mineral y subterráneo que utiliza como metáfora para describirse a sí mismo la naturaleza del sufrimiento de Corker, o lo que él imagina que debe de ser ese sufrimiento. Se acerca a un aparador. En un estante hay unas cuantas tazas y platillos y platos. En otro, un paquete de sal, té, un paquete de galletas y un pequeño tarro de pasta Marmite, casi vacío. En el estante inferior están las sábanas y las fundas de almohada que mencionó Corker. Alec deja las tazas en el estante, junto al tarro de Marmite, y se inclina para examinar las sábanas. Corker puede negarse a darle una explicación, pero Alec lo descubrirá por él mismo. Las

sábanas no parecen nuevas. Seguramente, Corker se las llevó de West Winds. ¿Tenía allí también una cama ancha? Detrás de las sábanas hay dos cajas. Una es blanca y no tiene nada escrito. La abre. Dentro hay una botella del tamaño de las de ginebra. Está sin abrir. La etiqueta está en una lengua extranjera, pero Alec lee la palabra “Kummel” y reconoce el nombre de la bebida vienesa de la que hablaba Corker. La segunda caja es dorada y tiene la palabra “atracción” escrita en relieve con letras negras y sesgadas. Alec comprueba cuidadosamente si está abierta. Lo está. Levanta la tapa. Contiene una bandeja de bombones de formas distintas envueltos en papel de plata de diferentes colores, todos oscuros. Faltan algunos, y se ven los huecos de color oscuro que los contenían. En la parte interior de la tapa hay una estampa, como una postal gigante. Representa a una mujer desnuda tumbada en una cama. Tiene el cabello oscuro y los ojos grandes, pero no tiene vello entre las piernas, así que se lo debió de afeitar. Es pequeña, del tamaño de Jackie, más o menos. Tiene la piel muy blanca, hasta las plantas de los pies las tiene blancas. Parece una foto, pero está en colores y podría ser un cuadro. Al pie dice: *La Maja desnuda*. Alec vuelve a mirar los bombones y, sin saber por qué o para qué, empieza a contar los que faltan. Siete. Se imagina a Corker en la cama, comiéndoselos. Luego se lo imagina mirando a la mujer desnuda mientras se los come. ¡Socorro!, piensa, y cierra la caja y las vuelve a dejar las dos detrás de las sábanas dobladas y bien

planchadas. Pone las dos tazas en la mesa que está al lado de la estufa de gas. La leche se guarda en un armario, debajo del fregadero para mantenerla fresca. En el alféizar de la ventana, encima del fregadero, están las violetas. La tubería de plomo del desagüe forma un codo dentro del armario. La diferencia entre la leche que llena la botella y el agua que corre por el desagüe le sugiere la diferencia entre la historia de su pene y la del de Corker. Suelta un suspiro y cierra la puerta del armario con el pie. Se vuelve a fijar en las violetas y recorre su historia. Se pregunta por qué Corker no puede ser como el resto de los hombres, como los otros, solo mayor que algunos. Recuerda la imagen de Corker de bebé tendido en un cojín azul. Recuerda a Corker diciendo que el Kummel es bastante fuerte. Se le pasa por la cabeza abrir la botella y echar un poco en el té de Corker. Al darle su taza, le diría: con cariño, de parte de la Maja. Puede que el viejo se quede dormido, completamente borracho, musitando: ¡Maja! ¡Maja! El cabrón, piensa Alec, el borracho cabrón que se puso a cuatro patas y lamió el suelo. Alec pone leche en las dos tazas. Una está un poco mellada. Tiene unas fuentes gigantescas, pero ni una taza decente. Al echar el té sobre la leche y ver aparecer el conocido tono beis, recuerda a Jackie haciendo el té para el desayuno de aquella mañana. Té, té, té, piensa, y cada té representa a alguien deseando una taza de aquel líquido marrón claro, a él mismo tomándoselo en la cocina de la casa de la madre de Jackie, a su propia madre, a sus hermanos llevándose los

termos con té al trabajo, al club ciclista, cuando llueve y se paran en un bar, a los chicos merodeando por el quiosco de bebidas de la estación a las dos de la madrugada. Es cierto que a Corker también le gusta el té, pero él es diferente. Cuando Corker se toma el té, arrastra con él su caja de bombones y sus caballeros de la tabla redonda y sus sentimientos estrambóticos, y Alec tiene que quedarse allí sentado, escuchando. Alec no le echa la culpa de ser como es. Pero ahora ve la conclusión del segundo razonamiento para no creerse lo de los dos chelines de aumento: no puedo evitar que me dé pena el pobre tipo, pero no me puedo quedar con él para siempre, ¿no?

ACTO PRIMERO — ESCENA CUARTA

Día. Primavera (1794). Residencia de la DUQUESA. A la derecha de la capilla, una cama con un dosel de muselina. La DUQUESA se inclina sobre la cama susurrando algo. El JARDINERO pinta una de las ruedas del carruaje. GOYA abre la portezuela y sale. El JARDINERO deja de pintar. Ambos observan a la DUQUESA, que sigue haciendo como si consolara a un niño enfermo.

DUQUESA.- Ya pasó, ya pasó. Enseguida te pondrás bueno. Yo te voy a sanar, ya verás. No te asustes, pequeñito, yo te voy a sanar...

JARDINERO.- Si tuviera hijos... Dicen que el duque no es buen semental.

DUQUESA.- Bebe, ángel, bebe; es de los limones de nuestro jardín.

GOYA.- Debería estar prohibido que nadie tuviera esta voz.

DUQUESA.- ¿Has soñado que el mundo era malo? No, no..., solo el suyo, el nuestro no lo es. Esto te refrescará; te lo pondré así, ves cómo te refresca, cómo refresca a mi ángel.

GOYA.- ¡Qué voz tan hermosa! Es como si te atravesara.

DUQUESA.- Mira, ves, ya no duele... Te voy a sanar. Verás qué bien... lo arreglaremos todo, pluma a pluma. Ven conmigo, dolorcito, deja al niño y ven con Cayetana. Ven conmigo, muertecita.

GOYA.- Mi madre solía decir que la muerte era una pluma.

JARDINERO.- Su madre, don Francisco, era una mujer que medía sus palabras.

DUQUESA.- No os acerquéis. Ha cerrado los ojos.

JARDINERO.- ¿Garrotillo?

DUQUESA.- Déjalo tranquilo.

GOYA.- ¿Escarlatina?

JARDINERO.- ¿El mal de los pantanos?

GOYA.- ¿Fiebre tifoidea?

[El ENANO da un brinco, rasga las colgaduras del dosel y se echa fuera de la cama.]

ENANO.- ¡Trastornos del crecimiento!

[GOYA, encolerizado, increpa al ENANO.]

DUQUESA.- ¿Por qué te enfadas? Ven y siéntate a mi lado. Digámonos buenos días. Buen día, Hombre Rana.

GOYA.- ¿Cómo soporta tu marido a este bicho?

DUQUESA.- Mi marido no tiene que soportar nada. Toca a Haydn.

GOYA.- Y yo lo soporto todo.

DUQUESA.- ¿No crees que todos tenemos derecho a gastar bromas? ¿O acaso todos los caprichos tienen que llevar la firma del maestro impresa en una plancha?

JARDINERO.- ¡Jesús, María! ¿Está oyendo lo que dice? ¿A que se los ha enseñado? Se los ha enseñado. ¿Cuántas veces le he dicho que no se los enseñara a nadie? Es peligroso por diecinueve razones.

DUQUESA.- ¡Baturros! ¡Baturros! No sabéis vivir. Ninguno de los dos sabe distinguir entre un cochero y un señor. ¡Mira cómo te habla!

GOYA *[al JARDINERO]*.- Solo ha visto uno o dos burros.

JARDINERO.- ¿Y quién es el burro? Veinte razones. ¿Conoce a alguien de aquí que no se vaya de la lengua? ¡Siempre rajando y rajando! Palabras señaladas no quieren testigos.

DUQUESA.- ¿Y en Aragón, señor mío?

JARDINERO.- En Aragón, señora DUQUESA, los hombres miden sus palabras, son lengüicortos y reservados.

[GOYA hace un gesto amistoso al JARDINERO, que vuelve al carruaje, recoge el bote de pintura, entra y cierra la portezuela.]

DUQUESA.- ¿Estás todavía enfadado? Te he preparado algo

especial.

GOYA.- ¿Más teatro con el enano?

DUQUESA.- ¿Sabes por qué lo llamo Amore?

GOYA.- Maté a un hombre en una ocasión.

DUQUESA.- No he conocido hombre que no presumiera de haber matado a otro. Incluso mi marido dice que mató a un hombre..., a un flautista, me parece. Ea, no te enfades más. Quiero enseñarte algo.

[El JARDINERO baja la cortina de una de las ventanillas del carruaje. La DUQUESA entra en la capilla en ruinas seguida por GOYA. Silencio. No vemos el cuadro que están mirando.]

DUQUESA.- Lo compré a los trece años, cuando me casé.

GOYA.- Era impenetrable. Jamás juzgaba. Mantenía siempre esa distancia eterna. Solo su mirada la acaricia.

DUQUESA.- ¡Su mirada! ¿Qué importa su mirada? Lo que cuenta es la mujer que está ahí tendida, desnuda sobre la cama. La miro todas las noches después de rezar mis oraciones. Ella, ella es la que importa.

GOYA.- Poco, importa muy poco. Observa los terciopelos que enmarcan y reflejan su cuerpo. Él sabía exactamente lo que hacía.

DUQUESA.- ¿Cómo puedes decir que ella no importa? ¡Qué desfachatez! Nos observas, te lo pasas en grande clavándonos con tus pinceles a tus sábanas, a tus lienzos, y luego presumes de saber exactamente lo que hacías. Pues no sabes nada. Los hombres solo veis lo superficial, las apariencias.

¡Sois todos incorregiblemente tensos, incorregiblemente engreídos! ¡Todos, no se salva ni uno! Monumentos masculinos a la erección interminable.

GOYA.- Yo podría hacerlo mejor.

DUQUESA.- ¡Ya! Eso es lo único que importa. María Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo le ha enseñado a su amante su Velázquez, el único cuadro de toda la larga historia del arte español en que aparece una mujer desnuda en una cama, y a su amante solo se le ocurre decir que él podría hacerlo mejor.

GOYA.- Y podría hacerlo mejor.

DUQUESA.- ¿Cómo me pintarías?

GOYA.- Tendida de espaldas con las piernas cruzadas. Clavándome los ojos.

ACTRIZ.- ¿Vestida?

GOYA.- Para los que así quisieran verte.

ACTRIZ.- ¡Desnuda! ¡Cobarde!

GOYA.- ¡Primero vestida!

DUQUESA.- ¡Qué paciencia! ¡Qué moderación!

GOYA.- Y luego, en un abrir y cerrar de ojos, desnuda.

DUQUESA.- Con mi consentimiento, claro.

GOYA.- Con tu consentimiento o sin él, Cayetana. Puedo quitarte las ropas. Puedo dejarte en cueros con la misma facilidad con la que puedo pintarte. ¡Aquí! *[Se señala la cabeza.]* Aquí es donde aventajo a Velázquez. No necesito espejos. Me arrastro. Mezclo mis colores con arrojo.

DUQUESA.- Sus colores, caballero, son asunto suyo. Lo harás de memoria. Me pintarás cuando te quedes solo. Recordarás a todas las mujeres que has conocido, a todas las mujeres que has dejado en cueros —como tú mismo dices tan gráficamente—, cerrarás los ojos y las volverás a ver, y entonces pondrás toda tu energía, toda tu virilidad, toda tu rapidez en recordar lo que distingue cada centímetro cuadrado del cuerpo de la decimotercera DUQUESA de Alba del cuerpo de cualquier otra mujer, ahora o en el futuro. De memoria. Será una prueba solitaria de tu amor... Luego te prometo un mes en el campo juntos... solo tú y yo.

[El JARDINERO sale del carruaje, empieza a pintar la rueda. GOYA cruza el escenario.]

GOYA.- ¡Más y más y más y más... descarada!

[GOYA entra en el carruaje. La DUQUESA agita un pañuelo.]

DUQUESA.- Trabaja rápido, Hombre Rana.

[Se apagan las luces.]

[...]

ACTO SEGUNDO — ESCENA OCTAVA

Noche (1811). El mismo decorado de la escena anterior, salvo que la cuerda de tender donde están puestos a secar los grabados va ahora de un extremo al otro de la habitación. GOYA los toca, examinándolos, sin descolgarlos. El JARDINERO corta leña para el fuego.

JARDINERO.- Esta mañana he entrado las celindas. Nunca había hecho este frío tan pronto. Me dio miedo.

GOYA.- ¿Miedo de qué?

JARDINERO.- De que se helaran las celindas.

GOYA.- ¿Y cuáles son esas?

JARDINERO.- Las matas grandes con flores blancas. Las que tienen las macetas del patio.

GOYA.- ¿Blancas, has dicho?

[El JARDINERO asiente con un gesto de cabeza.]

¡Ciegos! ¡Estáis todos ciegos! Las flores que tanto te preocupan son rosas. No blancas. Blancas, si insistes, pero manchadas de sangre. ¡Quédate así quieto! No muevas los brazos. Mantén ahí el hacha, Juan.

[El JARDINERO se queda inmóvil con el hacha alzada por encima de la cabeza. GOYA continúa examinando los grabados.]

JARDINERO.- Si va a hacer un dibujo, don Francisco, no se demore mucho.

GOYA.- ¡No muevas el hacha! ¡Dibujos! ¡Los dibujos vienen solos! Basta con abrir el saco, levantarlo e inclinarlo un poco para que salgan todos los escombros. Los dibujos son escombros. No te muevas, Juan.

JARDINERO.- No tengo más remedio.

GOYA.- Creía que eras más fuerte. Creí que tenías unas espaldas de toro.

JARDINERO.- Tengo un piojo en el sobaco.

GOYA.- ¿En cuál? Te lo sacaré.

JARDINERO.- En el izquierdo.

[GOYA le levanta la camisa al JARDINERO y busca el piojo, con las gafas puestas en la punta de la nariz.]

GOYA.- No veo nada. Necesito una vela.

JARDINERO *[empezando a reírse]*.- Me hace cosquillas.

[GOYA da un paso atrás. El JARDINERO baja el hacha y corta el tronco.]

GOYA.- Quería darle un poco más tiempo al tronco que tienes a tus pies.

JARDINERO.- En estas circunstancias es doblemente cruel.

[GOYA no ha oído nada. El JARDINERO coge un trozo de papel de la mesa y escribe: DOBLEMENTE CRUEL.]

GOYA.- Si los troncos vieran, si tuvieran ojos, si pudieran contar los minutos, sería mejor que el hacha cayera inmediatamente. Pero los troncos no pueden contar.

JARDINERO.- ¿No sabe cómo llaman a los hombres en Málaga?

GOYA.- ¿A los hombres?

JARDINERO.- Les dicen troncos con nueve agujeros.

[GOYA cuenta los agujeros.]

GOYA.- ¿Has encontrado algo de arroz hoy?

JARDINERO.- No. Los franceses arramblaron con todo antes de irse, y lo que no se llevaron ellos lo han saqueado los británicos. O eso, o que la gente ya no quiera vendernos. No me gusta la cara que ponen cuando les pregunto. En mi opinión, don Francisco, deberíamos prepararnos para

desaparecer por algún tiempo. Solo la enfermedad de doña Josefa me ha disuadido de decírselo antes. Sé de un lugar donde podemos escondernos.

[GOYA parece no haber oído. El JARDINERO escribe en un papel: ¿ESCONDERNOS?]

GOYA.- No tenemos motivo alguno para alarmarnos. Ya he ofrecido mis servicios a los vencedores. Los conquistadores necesitan pintores y escultores. Nunca lo olvides. La victoria es efímera... tan efímera como la música, cuando se toca. Los retratos de la victoria son como los retratos de boda, salvo que no hay novia. La novia es su triunfo. No sé por qué, pero siempre ha sido así a lo largo de la historia. Por eso quieren esos jodidos retratos de sí mismos con la novia invisible. Y yo puedo pintarlos mejor que nadie. Tengo una debilidad por los vencedores, sobre todo por sus cuellos, sus botas, sus uniformes. Creo que todos estamos destinados a triunfar. Antes de que tuviéramos ningún destino, fuimos los hijos de un triunfo. Nacimos de una eyaculación.

[Entra el MÉDICO.]

MÉDICO.- Su mujer quiere verlo. Dice que tiene que decirle algo a su marido.

[Sale el MÉDICO a toda prisa.]

GOYA.- Pronto pintaré al duque de Wellington. Él insiste en que lo retrate a caballo.

JARDINERO.- Don Federico ya se ha escondido.

GOYA.- Cuando el Deseado de la Puta vuelva a sentarse en

nuestro trono, lo pintaré con un sable en la mano y un sombrero de tres picos bajo el brazo. Y si no quiere posar para mí, lo pintaré de memoria. *[Se mira en el espejo.]* Todos me perdonarán.

JARDINERO.- Las lavanderas dicen que no está usted tan sordo que no oiga el tintineo de los reales en las bolsas. Por él sabe cuándo tiene que cambiar de camisa. Eso dicen.

GOYA.- Todos me perdonarán.

[Entra el MÉDICO.]

MÉDICO.- Siento tener que decirle, don Francisco, que ya es demasiado tarde. Su esposa ha muerto.

[GOYA se postra de rodillas.]

GOYA.- Incluso mi mujer me perdonará.

[GOYA sigue de rodillas con la cabeza gacha. Sonido casi imperceptible del mar. De pronto se pone en pie.]

¡Y si los hombres no perdonaran!

[Se agarra con ambas manos a la cuerda de tender y avanza agarrado a ella, como un hombre en una galerna.]

¿Saben cuánto es imperdonable? ¿Saben que hay actos que nunca pueden ser perdonados? Nadie los ve. Ni siquiera Dios.

[Se oye más fuerte el ruido del mar.]

Quienes los perpetran entierran lo que han hecho con palabras, para no verlo ellos ni que lo vean los otros. Pronuncian el nombre de sus víctimas, les ponen etiquetas, repiten historias. Todo está preparado con maldiciones e insultos y

susurros y discursos y cháchara hueca. El diablo actúa con palabras. No necesita nada más. Distribuye palabras y con el inocente trabajo de la lengua y el paladar y las cuerdas vocales, la gente se convence de hacer el mal, y luego con las mismas palabras y los mismos malditos números ocultan lo que han hecho, hasta que queda olvidado, y lo que se olvida se perdona.

[GOYA se acerca a un grabado.]

Lo que queda grabado no se perdona.

[Se postra de rodillas.]

No nos perdones, Señor. Haz que veamos siempre lo imperdonable, de modo que no pueda ser perdonado.

[Se pone en pie, avanza hacia la salida por la que entró el MÉDICO.]

Perdóname, Josefa, perdóname...

ACTO TERCERO

Mañana de primavera (1827-1828). Brilla el sol. Jardín de la residencia de Goya en Burdeos. [El decorado es prácticamente el mismo del cementerio.] El JARDINERO está subido a una escalera podando una enredadera que trepa por una pared. Entra GOYA apoyado en un bastón (es ahora un hombre de más de ochenta años), acompañado de FEDERICO, que tiene la misma edad.

GOYA *[señalando]*.- Hay un jilguero en el almendro. ¿Lo ves?

FEDERICO.- Te lo digo todos los días, Francisco, mi vista no es la que era.

[Los dos ancianos se quedan quietos. GOYA imita el canto del jilguero.]

GOYA.- Así canta.

FEDERICO.- ¿Cómo lo sabes?

GOYA *[sin oír lo que le dicen]*.- ¿Te gustaría oír al trepatroncos? Pepa me está enseñando el canto de todos los pájaros.

FEDERICO.- ¿Y tu nueva pintura?

GOYA.- Hace dos siglos, un holandés pintó un jilguero.

FEDERICO *[gritando]*.- ¿Que cómo va tu nueva pintura?

GOYA.- Tengo problemas con el cielo, detrás de la cabeza. Antes nunca me habían dado problema los cielos.

FEDERICO.- Los cielos franceses no son iguales. Míralo. Son lechosos. Las panaderías también son diferentes. Tengo que confesar que con la edad me estoy volviendo goloso.

[FEDERICO se saca un brioche del bolsillo y le ofrece la mitad a GOYA. Se sientan.]

GOYA.- ¿Ya has dicho lo de “tengo que confesar que con la edad me estoy volviendo goloso”?

[FEDERICO echa miguitas a los pájaros.]

Esta noche he dormido mejor. No he tenido sueños. Por eso estaba todavía acostado cuando llegaste.

FEDERICO.- No me ha importado. Tenía muchas cosas en que pensar... hay espías del Santo Oficio aquí en Burdeos. Estoy seguro. Don Tiburcio se ha negado a darnos más dinero para el periódico.

GOYA.- ¿Cuál?

FEDERICO.- El que hacemos en español, el que yo edito.

GOYA.- Te haré una litografía.

FEDERICO.- La única explicación que ha dado es que han amenazado con molestar a su familia en Valencia. Mientras tanto, ya debemos trescientos francos al impresor.

GOYA.- Pronto habrá en el mundo más periódicos de exilados que estrellas en el cielo.

FEDERICO.- Solo trescientos... para pagar a la imprenta.

GOYA.- Mis litografías no se venden bien. La gente no quiere saber nada. Quieren todo en color y estereofónico... ¿Tienes nuevas noticias de allá?

FEDERICO.- ¡Nuevas! Corren tiempos de plomo. La Constitución ha sido anulada, invalidada. Las ideas, cautivas. La gente desaparece en las calles. Se tortura. El electrochoque está a la orden del día. Aumentan los arsenales ocultos. Reina la glotonería del terror. Lo mismo que te cuento todas las mañanas, amigo mío. ¿Llegarán alguna vez otra suerte de noticias? La nueva noticia, Paco, es que ya estamos viviendo en el futuro. No en el futuro por el que luchamos y morimos, sino en el futuro que lo ha sustituido, el de los gigantes... Esa es la última noticia. ¿Cambiarán las cosas algún día?

GOYA.- Si te callas un momento, te haré el canto del ruiseñor.

FEDERICO.- Si no te conociera como te conozco, Hombre Rana, diría que chocheas.

GOYA.- Entonces no hagas preguntas tan estúpidas como esa de si llegarán alguna vez otra suerte de noticias.

FEDERICO.- ¿Me has oído, pues?

GOYA.- Claro que no.

FEDERICO.- En todas partes se alza la restauración del pasado. Todo el mundo se vanagloria de lo que antaño se consideraba una vergüenza. *[Gritando:]* Dime, dime, ¿qué podemos esperar ya?

GOYA.- ¡Eso! *[Imita el canto del jilguero.]* Lo que le queda a nuestras esperanzas es una larga desesperación que engendrará nuevas esperanzas. Muchas, muchas esperanzas... Voy a vivir tanto como Tiziano.

[Entra PEPA.]

PEPA *[a FEDERICO]*.- Ya está su chocolate.

FEDERICO.- Las cosas claras y el chocolate espeso.

GOYA.- ¿Lo ha vuelto a decir?

[PEPA asiente con un gesto y toma a GOYA del brazo. Salen FEDERICO y el JARDINERO, con la escalera a cuestas, y se dirigen hacia la casa. Hablan muy bajo, casi en un susurro. GOYA no tiene dificultad para oír.]

¿Te has leído las páginas de Quevedo que te marqué?

PEPA.- Todas.

GOYA.- ¿Y?

PEPA.- Trataban del Juicio Final.

GOYA.- ¿Y la historia que trata de mí?

PEPA.- A El Bosco, el pintor, lo estaban interrogando en el infierno. ¿Por qué pintabas tantos hombres deformes cuando eras pintor allá en la tierra?, le preguntaron. Y él contestó:

porque no creo en el demonio.

GOYA.- Correcto.

[PEPA se sienta en un columpio. GOYA permanece de pie, frente a ella.]

¿Sabes quién es el personaje más popular del manicomio de ahí abajo? ¡Napoleón! Conté quince hombres que llevaban sombreros imitando al suyo y un letrerito que decía: soy Napoleón. ¿Sabes por qué les gusta tanto a los locos Napoleón?

PEPA.- No.

GOYA.- Porque Napoleón estaba lo bastante loco para presumir de que tenía una renta anual de trescientos mil hombres.

[PEPA coge unas flores y se las ofrece a GOYA.]

PEPA.- El viernes a las dos de la tarde habrá una ejecución pública en la Place d'Aquitaine, al estilo francés, con guillotina.

GOYA.- Allí estaré

PEPA.- Un pobre desgraciado llamado Jean Bertain asesinó a su cuñado.

GOYA.- Tal vez el cuñado estaba violando a su sobrina. La compasión no es algo habitual entre los hombres.

PEPA.- Usted cierra los ojos cuando siente compasión.

GOYA.- Tengo un par de ojos dentro de la cabeza, y esos no se cierran nunca. ¿Me quieres, pequeña?

PEPA.- ¿Un poco, mucho o apasionadamente?

GOYA.- Si pintara una miniatura en marfil te la podrías colgar

en el pecho. ¿Estoy loco, Pepa?

PEPA.- Al menos no se cree Napoleón.

[GOYA se sienta en una banqueta y se agarra la cabeza entre las manos.]

GOYA.- Un hombre se dobla por la mitad entre un par de labios. Intenta entrar en la boca. Cuando lo consigue, no puede salir. Uno debe llamar por su nombre a todo lo que ve. Nunca se deben ignorar las consecuencias. Esa es la única posibilidad de enfrentarse a la barbarie. Ver las consecuencias.

PEPA.- No se torture, Francisco. Siempre es así al final de la mañana, y luego pasa, se va. Juguemos a algo. He puesto el retrato de un joven en nuestro álbum familiar. *[Abre un cuaderno sobre sus rodillas.]* Lleva un sombrero negro muy grande y tiene unos penetrantes ojos oscuros.

GOYA.- Sin duda era ambicioso.

PEPA.- Y una boca grande... sensual. Era un hombre con fuertes apetitos.

GOYA.- Pues yo he puesto el retrato de un hombre de pie delante de un caballete.

PEPA.- Tiene unas velitas encendidas en el ala del sombrero.



Francisco de Goya, *Murió la Verdad* (*Los desastres de la guerra*), 1810-1815.

GOYA.- Trabajaba toda la noche.

PEPA.- ¡*Quel panache!* Era muy elegante... con calzas estrechas y todo. Y ahora el mismo hombre, más viejo. Lleva gafas.

GOYA.- Ha visto demasiado.

PEPA.- Tiene pocas arrugas y lleva una bufanda de seda blanca alrededor del cuello.

GOYA.- Era ya el año de la Revolución francesa.

PEPA.- Luego he puesto en el álbum el retrato de un hombre de pie contra un fondo negro. Parece sorprendido, sorprendido de estar vivo.

GOYA.- Sencillamente ya es viejo... tiene casi setenta años. La peste asola Madrid y se ha llevado a Amore.

PEPA.- La expresión cambia, pero es siempre el mismo hombre.

GOYA.- Tal vez, lo es. Pero no soy yo.

PEPA.- Sí... es usted y es su arte, por algo los pintó usted.

[De pronto, GOYA pierde todo interés en la conversación. Se queda mirando fijamente a la sepultura de la DUQUESA de Alba, al otro lado del columpio. Aparece la DUQUESA. PEPA no la ve.]

GOYA.- Déjame ahora solo, Pepa.

PEPA.- Su arte, don Francisco.

GOYA.- ¡Al infierno con mi arte!

PEPA.- Fue usted un profeta. Predijo el futuro.

[La DUQUESA avanza hacia GOYA.]

GOYA.- Ven, ven, acércate.

PEPA.- Y con qué compasión, además.

GOYA.- ¡Lárgate, te digo, largo...!

[GOYA expulsa a PEPA fuera del jardín empujándola con el bastón. Se vuelve al público.]

¡Voyeurs! ¡Largo!

[Dando la espalda al público, observa a la DUQUESA, que se está desnudando para él, como en un espectáculo de striptease.]

Mi vida, mi vida querida...

[La DUQUESA abre los brazos, recibéndole.]

DUQUESA.- Todas para ti, todas y cada una de las plumas.
Ven, amor mío, ven, ven, Hombre Rana.

[La DUQUESA desaparece. GOYA cae al suelo. El escenario está en completo silencio. Como si fuera a bajar el telón, pero no funcionara el mecanismo. Entra PEPA, se sienta en el suelo y pone la cabeza de GOYA en su regazo.]

PEPA.- Siempre hace igual. Siempre se le escapa. Nunca es lo bastante rápido.

GOYA.- Camino con bastón...

[Van entrando desde diferentes direcciones todos los demás actores, vestidos como en el prólogo. El JARDINERO, con la careta, se dirige a la colmena. PEPA se separa suavemente de GOYA, se pone en pie y toca la campana. Los actores empiezan a salir del cementerio exactamente igual que lo hacían en el prólogo. PEPA vuelve al lado de GOYA.]

VIUDA *[para sí]*.- Dios mío, haz que reine la justicia en el mundo.

MÉDICO *[a la actriz]*.- Te hiciste actriz porque querías seducir a tu padre.

GOYA *[a PEPA]*.- ¿Han terminado? ¿Está terminado mi retrato?

PEPA.- Sí, está terminado.

GOYA.- Pues que lo firmen.

PEPA.- Ya está.

GOYA.- ¿Estoy muerto, Pepa?

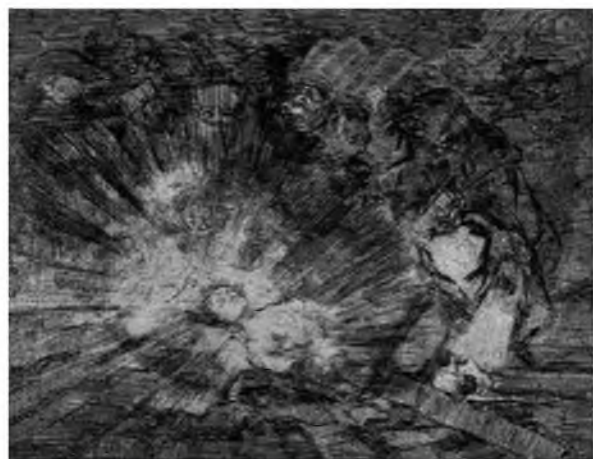
PEPA.- No se preocupe. Por esta noche está verdaderamente muerto.

[LEANDRO es el último en salir.]

LEANDRO *[a PEPA, gritando]*.- ¡Esta noche ponte el vestido blanco nuevo!

GOYA.- Eso está bien...

[GOYA cierra los ojos y duerme. El JARDINERO fumiga la colmena. Cae un telón blanco sin imágenes ni firmas.]



Francisco de Goya, *Si resucitará?* (*Los desastres de la guerra*), 1810-1815.

J. M. W. Turner

1775-1851

No ha habido otro pintor como Turner. Y esto se debe a la cantidad de elementos diferentes que se combinan en su obra. Hay muchos motivos para pensar que es Turner, y no Charles Dickens, William Wordsworth, Walter Scott, John Constable o Edwin Landseer, quien mejor representa, con su genialidad, el carácter del siglo XIX británico. Y, tal vez, esto explica el hecho de que precisamente fuera Turner el único artista importante que gozó, tanto antes como después de su muerte en 1851, de cierto renombre popular en el Reino Unido. Hasta muy recientemente, una gran parte del público sentía que de alguna manera misteriosa y callada (en el sentido de que su visión de las cosas aleja o excluye las palabras) Turner expresaba algo del variado fondo de experiencias de todos ellos.

Turner nació en 1775; su padre tenía una barbería en una callejuela del centro de Londres. Su tío era carnicero. La familia vivía a un tiro de piedra del Támesis. Turner viajó mucho a lo largo de su vida, pero en la mayoría de los temas que escogía recurría continuamente al agua, las costas y las riberas de los ríos. Durante sus últimos años vivió, bajo el seudónimo de Captain Booth, un capitán de la marina retirado, un poco más abajo siguiendo el curso del Támesis, en Chelsea. Sus años de vida adulta los pasó en Hammersmith y

Twickenham, dos zonas de Londres también próximas al río.

Turner fue un niño prodigio y ya a los nueve años ganaba algún dinero coloreando grabados; a los catorce, entró en las escuelas de la Royal Academy. A los dieciocho años ya tenía su propio estudio, y poco después su padre dejó la barbería para convertirse en el ayudante y factótum de su hijo. La relación entre padre e hijo era obviamente muy estrecha. (La madre del pintor murió loca.)

Es imposible saber con exactitud cuáles fueron las primeras experiencias visuales que influyeron en la imaginación de Turner. Pero debemos observar de pasada, aunque no la utilicemos como explicación global, la profunda correspondencia existente entre algunos de los elementos visuales propios de una barbería y ciertos elementos del estilo maduro del pintor. Pensemos en algunos de sus últimos cuadros e imaginémonos en la pequeña barbería londinense: agua, espuma, vapor, metal reluciente, espejos empañados, blancas palanganas o jofainas en las que el barbero agita con la brocha un agua jabonosa, los detritus depositados en ella. Consideremos la equivalencia entre la navaja de su padre y la espátula que, pese a la crítica y la moda del momento, Turner insistía en utilizar tan extensamente. Y algo todavía más profundo, en el nivel de la fantasmagoría infantil, figurémonos esa combinación, siempre posible en una barbería, de sangre y agua, agua y sangre. A los veinte años, Turner planeó pintar un tema del Apocalipsis titulado *El agua se convirtió en sangre*.

Nunca llegó a pintarlo. Pero visualmente, mediante las puestas de sol y los incendios, este llegaría a ser el tema de cientos de sus obras y estudios posteriores.

Muchos de los primeros paisajes de Turner eran más o menos clásicos, con referencias a Claude Lorrain e influencias asimismo de los primeros paisajistas holandeses. El espíritu de estas obras es bastante curioso. A primera vista, son tranquilas, “sublimes”, o incluso suavemente nostálgicas. No obstante, uno acaba por darse cuenta de que estos paisajes tienen mucho más que ver con el arte que con la naturaleza, y de que, en cuanto que arte, son una forma de pastiche. Y en el pastiche hay siempre un tipo u otro de impaciencia o desesperación.

La naturaleza entró en la obra de Turner, o más bien en su imaginación, como sinónimo de violencia. Ya en 1802 pintó una tempestad cerniéndose en torno al muelle de Calais. Poco después pintó otra tempestad en los Alpes. Luego un alud. Hasta la década de 1830, estos dos aspectos de su obra, el de calma aparente y el turbulento, coexistieron uno al lado del otro, pero poco a poco fue dominando la turbulencia. Finalmente, la violencia llegó a estar implícita en la propia visión de Turner; ya no dependía del tema tratado. Por ejemplo, un cuadro titulado *Paz: entierro en el mar* es, a su manera, tan violento como el de la *Tormenta de nieve*. El primero de estos es semejante a la imagen de una herida que está siendo cauterizada.

La violencia en los cuadros de Turner parece elemental: está expresada por el agua, el viento, el fuego. En algunas ocasiones se diría que es una cualidad que pertenece tan solo a la luz. Escribiendo a propósito de una obra tardía llamada *El ángel de pie en el sol*, Turner hablaba de la luz como de algo que *devora* todo el mundo visible. Sin embargo, yo creo que la violencia que el pintor encontraba en la naturaleza no hizo más que confirmar algo ya intrínseco a su propia visión imaginativa. Ya he sugerido que tal vez esta visión se debiera en parte a ciertas experiencias de infancia. Experiencias que posteriormente se verían confirmadas no solo por la naturaleza, sino también por la iniciativa humana. Turner vivió durante la primera fase apocalíptica de la Revolución industrial en el Reino Unido. El vapor era algo más que lo que inundaba la barbería paterna. El bermellón tenía que ver con los altos hornos tanto como con la sangre. El viento soplaba a través de las válvulas tanto como sobre los Alpes. La luz, que a él le parece devorar todo el mundo visible, era muy parecida a la nueva energía productiva que estaba desafiando y destruyendo todas las ideas previas sobre la riqueza, la distancia, el trabajo humano, la ciudad, la naturaleza, la voluntad divina, los niños, el tiempo. Es un error pensar en Turner como en el virtuoso pintor de los efectos naturales, que era más o menos como se le valoraba oficialmente hasta que John Ruskin ofreció una interpretación de su obra mucho más profunda.

Durante la primera mitad del siglo XIX, el Reino Unido fue profundamente ateo. Puede que esto forzara a Turner a utilizar simbólicamente la naturaleza. No había otro sistema simbólico convincente o accesible que ejerciera un atractivo moral profundo, pero tenía el inconveniente de que su sentido moral no se podía expresar de forma directa. El *Entierro en el mar* muestra el sepelio de los restos mortales de uno de los pocos amigos de Turner, el también pintor David Wilkie. Sus referencias son cósmicas. Pero si lo consideramos una declaración, ¿qué es esencialmente? ¿Una protesta o una aprobación? ¿Qué hemos de tener más en cuenta? ¿Las velas imposiblemente negras o la ciudad imposiblemente radiante que se ve al fondo? Las cuestiones que plantea este cuadro son morales (de ahí que, como en tantas otras obras tardías de Turner, su calidad sea en cierto modo claustrofóbica), pero las soluciones ofrecidas son todas ambivalentes. No es de extrañar que lo que más admirara Turner en la pintura fuera la capacidad para suscitar la duda, para sumergir en el misterio. Rembrandt, decía Turner con admiración, “supo arrojar una duda misteriosa sobre la vulgaridad más ínfima”.

Desde el inicio de su carrera, Turner fue extremadamente ambicioso y abiertamente competitivo. No solo quería que su país lo reconociera como el mejor pintor de su tiempo, sino también entre los mejores de todos los tiempos. Él mismo se consideraba comparable a Rembrandt y Jean-Antoine Watteau. Y creía que había superado a Claude Lorrain. Esta

competitividad iba acompañada por una marcada tendencia a la misantropía y la mezquindad. Era reservado en exceso en lo que se refería a sus métodos de trabajo. Era un solitario en el sentido de que había optado por vivir alejado de la sociedad. Su aislamiento no era una consecuencia del abandono o de la falta de reconocimiento. El éxito lo acompañó siempre desde los primeros años. A medida que su obra se iba haciendo más original, empezó a ser criticado, pero nunca recibió un trato por debajo del que se le da a un gran artista.

Turner escribió poesía y ensayo sobre los temas de sus cuadros e incluso llegó a dar alguna conferencia sobre el arte en general; en ambos casos utilizó un lenguaje grandilocuente y, al mismo tiempo, insípido. En la conversación era taciturno y seco. Cuando decimos que fue un visionario, hemos de matizarlo recalcando su práctico empirismo. Prefirió vivir solo, pero puso buen cuidado en triunfar en una sociedad altamente competitiva. Tuvo visiones grandiosas, que alcanzaron toda su nobleza cuando las pintó, o fueron sencillamente ampulosas en sus escritos, pero su actitud más seria y consciente como artista fue pragmática y casi artesanal. Lo que le conducía a un tema o a un determinado modo de pintar era lo que él denominaba la *practicalidad* de estos: su capacidad para producir un cuadro.

El genio de Turner pertenecía a la nueva modalidad a que había dado lugar el siglo XIX británico, aunque normalmente

esta se diera más en los campos de la ciencia, la ingeniería o el comercio. (Un poco más tarde, este mismo tipo aparecería bajo la forma de héroe en Estados Unidos.) Supo llegar a ser famoso, pero la fama no le satisfizo. (Al morir dejó una fortuna de 140.000 libras esterlinas.) Se sentía solo en la historia. Tenía unas visiones globales para cuya expresión las palabras resultaban totalmente inadecuadas, y solo podían ser presentadas bajo el pretexto de una producción práctica. Turner visualizaba al ser humano como un ser empujado por unas fuerzas inmensas que él mismo había descubierto, sobre las cuales, empero, no tenía control alguno. Siempre estuvo cerca de la desesperación, pero lo mantenía vivo una extraordinaria energía productiva. (Después de su muerte se encontraron en su estudio 19.000 dibujos y acuarelas y varios cientos de óleos.)

Ruskin decía que el tema subyacente a toda la obra de Turner era la muerte. Yo más bien creo que era la soledad, la violencia y la imposibilidad de encontrar la redención. La mayoría de sus cuadros parecen tratar de las consecuencias de un crimen. Y lo que realmente resulta perturbador en ellos, lo que de hecho nos permite considerarlos hermosos, no es la culpa, sino la indiferencia general que dejan ver.

En unas cuantas ocasiones excepcionales a lo largo de su vida, Turner pudo expresar sus visiones a través de sucesos reales que él mismo había presenciado. En octubre de 1834

ardió el edificio del Parlamento británico. Turner corrió al lugar del suceso, se puso a dibujar bocetos frenéticamente y al año siguiente produciría la versión definitiva para la Royal Academy. Unos años después, a los sesenta y ocho años, encontrándose a bordo de un buque fue testigo de una tormenta de nieve, una experiencia que poco después quedaría reflejada en un cuadro. Cuando uno de sus cuadros estaba basado en un suceso real, Turner ponía de relieve el hecho, ya fuera en el título o en las notas del catálogo, de que la obra era el resultado de una experiencia de primera mano. Es como si quisiera demostrar que la vida confirmaba su visión, aunque fuera despiadadamente. El título completo de la *Tormenta de nieve* era: *Tormenta de nieve: buque a la altura de la embocadura de un puerto haciendo señales en aguas poco profundas y siguiendo las instrucciones. El autor estuvo presente en esta tormenta acaecida la noche en que el Ariel zarpó del puerto de Harwich.*

Cuando un amigo le dijo que a su madre le había gustado mucho el cuadro de la tormenta de nieve, Turner observó lo siguiente:

—No lo pinté para que nadie lo comprendiera, sino que quería mostrar cómo era aquella escena. Hice que los marineros me ataran al mástil para observarla; allí estuve durante cuatro horas, creyendo que de aquella no escaparía a la muerte, y me prometí pintarla si salía con vida.

Pero no tiene por qué gustarle a nadie.

—Pero mi madre también estuvo presente en aquella escena, y el cuadro se la recordó vívidamente.

—¿Es pintora su madre?

—No.

—Entonces estaría pensando en cualquier otra cosa.

Al margen de que puedan o no ser amables, la cuestión que nos plantean estas palabras es saber qué es lo que las convertía en algo tan nuevo, tan diferente. Turner trascendió el principio del paisajismo tradicional, según el cual el paisaje es algo que se despliega ante uno. En el *Incendio del Parlamento*, la escena empieza a extenderse allende sus límites formales. Empieza a abrirse camino en torno al espectador en un intento por desbordarlo y rodearlo. En la *Tormenta de nieve*, esta tendencia se convierte en un hecho. Cuando de verdad uno permite que las formas y colores del lienzo absorban su mirada, cae en la cuenta de que está en medio de un remolino: ha dejado de haber cerca y lejos. Por ejemplo, el empuje no le lleva, como cabría esperar, hacia dentro del cuadro, sino que es centrífugo hacia la derecha. Es un cuadro que excluye al espectador intruso.

El valor físico de Turner debió de ser considerable, pero tal vez mayor aún fue su valor ante su propia experiencia como artista. Su fidelidad con esta experiencia fue tal que llegó a destruir la tradición a la que se sentía tan orgulloso de

pertenecer. Dejó de pintar totalidades. La *Tormenta de nieve* es el total de todo lo que puede ver e intuir un hombre atado al mástil de aquella embarcación. No hay *nada* fuera de ello. Esto hace que sea absurda la idea de que le pueda gustar a nadie.

Quizá Turner no pensaba exactamente en estos términos. Pero siguió intuitivamente la lógica de la situación. Era un hombre solo, rodeado por unas fuerzas implacables e indiferentes. Ya no era posible creer que alguien pudiera llegar a ver desde el exterior lo mismo que él había visto, aun cuando tal cosa le hubiera servido de consuelo. Ya no se podía seguir tratando a las partes como si fueran todos. Lo que había era o todo o nada.

En un sentido más práctico, era consciente de la importancia que tenía la totalidad en su obra. Empezó a mostrarse reacio a vender sus cuadros. Quería que se mantuvieran juntas el mayor número posible de obras y se obsesionó con la idea de legarlas a la nación, de forma que pudieran ser expuestas como un conjunto. “Mantenedlas juntas —decía—. ¿Qué sentido tienen separadas?” ¿Por qué? Porque solo así podrían constituir un testimonio de su experiencia, la cual, para él, no tenía precedentes ni tampoco esperanzas de ser comprendida en el futuro.

Jean-Louis-André-Théodore Géricault

1791-1824

Durante aquel invierno, paseando por el centro de París no podía dejar de pensar en un retrato. Era el retrato de un desconocido y había sido pintado hacia los años veinte del siglo XIX. Era la imagen que habían elegido para los carteles que anunciaban una gran exposición antológica de Géricault que por entonces tenía lugar en el Grand Palais.

El cuadro en cuestión había sido encontrado en un desván, en Alemania, junto a otros cuatro lienzos similares, cuarenta años después de la temprana muerte de Géricault. Poco después fue ofrecido al Museo del Louvre, que lo rechazó. Imaginado en el contexto de la denuncia y de la tragedia de *La balsa de la Medusa*, que ya llevaba cuarenta años colgado en el museo, el retrato ofrecido habría de presentar en la época un aspecto indescriptible. Sin embargo, ha sido el cuadro elegido hoy para representar toda la obra del mismo pintor. ¿Qué ha cambiado desde entonces? ¿Por qué se ha hecho hoy tan elocuente o, para ser precisos, tan obsesivo, este frágil retrato?

Detrás de todo lo que imaginó y pintó Géricault —desde sus caballos salvajes a los mendigos que retrató en Londres—, uno percibe un mismo voto: me enfrentaré a la aflicción, descubriré un respeto por ella y, si es posible, encontraré su belleza. Naturalmente, la belleza que esperaba

encontrar significaba dar la espalda a la mayor parte de la piedad oficial.

Tenía mucho en común con Pier Paolo Pasolini:

Me esfuerzo por entenderlo todo, ignorante
como soy de otra vida que no sea
la mía, hasta perdidamente hacer

de otra vida, en la nostalgia,
experiencia plena: soy todo piedad,
pero quiero que distinto sea el camino

de mi amor por esta realidad,
que también yo amaré caso por caso, criatura
por criatura.¹

Al retrato reproducido en el cartel de la exposición se le dio primero el título de *El asesino loco*; más tarde se pasó a llamar *El cleptómano*. Hoy está catalogado bajo el título de *El obseso del robo*. Ya nadie sabe el nombre del hombre.

El hombre retratado era un interno del manicomio de La Salpêtrière, situado en el centro de París. Géricault hizo allí diez retratos de diez internos distintos. Cinco de los lienzos han sobrevivido. Entre ellos se encuentra uno inolvidable de una mujer. En el Musée des Beaux Arts de Lyon le dieron originariamente el título de *La hiena de La Salpêtrière*. Hoy se lo conoce con el título de *La obsesa de la envidia*.

Solo podemos suponer qué se proponía exactamente Géricault cuando pintó a estos pacientes. Pero la forma en que los pintó deja claro que lo último que le preocupaba era su catalogación clínica. Las mismas pinceladas indican que los conocía y pensaba en ellos por su nombre de pila. Los nombres de sus almas. Esos nombres hoy olvidados.



Jean-Louis-André-Théodore Géricault, *El obseso del robo*, 1822.

Una o dos décadas antes, Francisco de Goya había pintado escenas de locos encerrados, encadenados, desnudos. A Goya, sin embargo, lo que le interesaban eran sus actos, no su interior. Posiblemente, nadie antes de Géricault —ni

pintor, ni médico, ni los parientes y amigos— había mirado durante tanto tiempo, tan fijamente, a la cara de alguien catalogado de loco y como tal condenado a su locura.

En 1942, Simone Weil escribía: “El amor por nuestro prójimo, cuando es resultado de una atención creativa, es análogo al talento”. Ciertamente no estaba pensando en términos artísticos cuando lo escribió.

El amor por nuestro prójimo en toda su extensión simplemente significa ser capaz de decirle: “¿Qué te pasa?”. Es un reconocimiento de que el que sufre existe, no solo como una unidad en una serie o como un espécimen de una categoría social etiquetada bajo el rótulo de “desafortunados”, sino como un ser humano, exactamente igual que nosotros, que un día quedó especialmente marcado con el sello de la aflicción. Por eso basta, pero también es indispensable, saber mirarlo de una forma especial.

Para mí, el retrato del hombre desgredado, con el cuello de la camisa torcido y unos ojos que no parecen protegidos por ningún ángel guardián, demuestra esa “atención creativa” y contiene ese “talento” al que hace referencia Simone Weil.

Pero ¿por qué abrumaba tanto ver este retrato por las calles de París? Creo que nos pellizcaba con dos dedos. Voy a explicar cuál era el primer dedo.

Hay muchas formas de locura que empiezan como una especie de teatro (como tan bien sabían William

Shakespeare, Luigi Pirandello y Antonin Artaud). La locura se pone a prueba en los ensayos. Cualquiera que haya estado al lado de un amigo que empieza a enloquecer reconocerá esa sensación de verse obligado a convertirse en público. Lo que primero ve uno en el escenario es un hombre o una mujer, solos, y a su lado —como un fantasma— lo inadecuado de todas sus explicaciones para explicar el dolor cotidiano. Entonces, él o ella se acercan al fantasma y se enfrentan al terrible espacio existente entre las palabras dichas y lo que se supone que deberían decir. En realidad, este espacio, este vacío, es el dolor propiamente dicho. Y finalmente, la locura, que, como la naturaleza, aborrece el vacío, se abalanza a llenarlo; entonces deja de haber distinción entre el escenario y el mundo, la representación y el sufrimiento.

El espacio vacío, el hueco existente entre la experiencia de vivir una vida normal en este momento en el planeta y los discursos públicos que se ofrecen para dar sentido a esa vida es enorme. Ahí reside la desolación, no en los hechos. Por eso, un tercio de la población francesa está dispuesta a escuchar a Le Pen. Las historias que cuenta —siendo como son maléficas— parecen estar más cerca de lo que sucede en la calle. Y en otro orden de cosas, esta es también la razón por la que la gente sueña con la realidad virtual. Cualquier cosa —desde la demagogia a los sueños onanísticos manufacturados—, cualquier cosa, cualquier cosa, con tal de cerrar el vacío. La gente se pierde y se vuelve loca en esos vacíos.

En los cinco retratos que Géricault pintó en La Salpêtrière, los ojos de los retratados miran a otro lado, de soslayo. No porque estén viendo algo distante o imaginado, sino porque ya se han acostumbrado a evitar todo lo cercano. Lo cercano provoca vértigo porque las explicaciones ofrecidas no lo explican.

Con cuánta frecuencia nos encontramos hoy —en los trenes, en los aparcamientos, en las colas del autobús, en los centros comerciales— con una mirada semejante, una mirada que se niega a enfocar lo cercano.

Hay períodos históricos en los que la locura parece ser lo que es: un padecimiento extraño, anormal. Y hay otros —como este en el que acabamos de entrar— que precisamente parecen caracterizados por ella.

Todo esto describe el primero de los dos dedos con los que nos pellizca la imagen del hombre desgreñado. El segundo dedo lo constituye la compasión de la imagen.

La posmodernidad no suele tener en cuenta la compasión. Pero no solo podría ser útil tenerla en cuenta, sino que también nos haría un poco más humildes.

La mayoría de las revueltas sociales que han tenido lugar en la historia se llevaron a cabo con el fin de restablecer una justicia que llevaba tiempo olvidada o maltratada. La Revolución francesa, sin embargo, proclamó el principio de un futuro mejor para la humanidad. A partir de entonces, todos los partidos políticos, de izquierdas o de derechas, se vieron

obligados a prometer de continuo que la cantidad de sufrimiento existente en el mundo estaba en vías de ser reducida o iba a estarlo en breve. De modo que, hasta cierto punto, todo padecimiento pasó a recordar que había una esperanza. El sufrimiento —presenciado, compartido o sufrido— seguía, claro está, siendo sufrimiento, pero podía ser transcendido en parte al sentirlo como un estímulo que ayudaba a esforzarse aún más por un futuro en el que dejaría de existir. Así, el sufrimiento tenía una válvula de escape histórica. Y durante estos dos últimos trágicos siglos, incluso se ha llegado a creer que la tragedia encerraba una promesa.

Hoy las promesas se han quedado estériles. Sería miope relacionar esta esterilidad únicamente con el fracaso del comunismo. Más transcendental en ello han sido los procesos actuales conforme a los cuales los artículos de consumo han venido a sustituir al futuro como vehículo de esperanza. Una esperanza que ha demostrado ser inevitablemente estéril para sus clientes, y que, por una lógica económica inexorable, excluye a la mayoría del planeta. Comprar un billete para el rally París-Dakar de este año para dárselo al hombre desgreado nos hace más locos que él.

De modo que hoy lo vemos sin esperanza, ni histórica ni moderna. Lo vemos como una consecuencia. Y esto, en el orden natural de las cosas, significa que lo vemos con indiferencia. No lo conocemos. Está loco. Murió hace ciento

cincuenta años. Cada día en Brasil mueren miles de niños de malnutrición o de unas enfermedades que en Europa son curables. Están a miles de kilómetros de distancia. No se puede hacer nada.

La imagen nos pellizcaba a quienes la veíamos al pasar. Hay en ella una compasión que se niega a la indiferencia y es irreconciliable con toda esperanza fácil.

¡A qué momento tan extraordinario en la historia de la representación y de la conciencia humana pertenece esta pintura! Antes de ella, ningún desconocido hubiera mirado tan fijamente y con tanta compasión a un loco. Y poco tiempo después, ningún pintor habría hecho un retrato igual sin añadirle un resplandor de esperanza moderna o romántica. Al igual que Antígona, la lúcida compasión de este retrato co-existe con su impotencia. Y estas dos cualidades, lejos de ser contradictorias, se afirman mutuamente de tal forma que las víctimas pueden agradecerlo, pero solo el corazón se da cuenta, lo reconoce.

Esto, sin embargo, no debe impedirnos ser claros. La compasión no tiene lugar en el orden natural del mundo, que opera sobre la base de la necesidad. Las leyes de la necesidad son tan inexorables como las de la gravedad. La facultad humana de la compasión se opone a este orden y, por consiguiente, es mejor considerar que hasta cierto punto es sobrenatural. Olvidarse de uno mismo, por brevemente que sea, identificarse con un desconocido hasta el punto de

reconocerlo, supone desafiar la necesidad, y en este desafío, aunque sea mínimo y callado, y aunque solo mida 60 × 50 cm, hay un poder que no se puede medir según los límites del orden natural. No es un medio y no tiene fin. Los Antiguos lo sabían.

Ni tampoco creía yo —decía Antígona— que tuvieran tal fuerza tus pregones como para poder transgredir, siendo mortal, las leyes no escritas y firmes de los dioses. Pues su vigencia no viene de ayer ni de hoy, sino de siempre y nadie sabe desde cuándo aparecieron.²

El cartel de la exposición observaba las calles de París como lo haría un fantasma. No era el fantasma del hombre desgredido, ni tampoco el de Géricault, sino el fantasma de una forma de atención especial que llevaba dos siglos marginada, pero que hoy cada día es menos obsoleta. Este es el segundo dedo.

¿Y qué hacemos al sentir el pellizco? Despertarnos, tal vez.

¹ Pasolini, Pier Paolo, *La religione del mio tempo*, Aldo Garzanti, Milán, 1961 (versión castellana: *La religión de mi tiempo*, Nórdica, Madrid, 2015) [N. del Ed.].

² Sófocles, *Antígona*, Labor, Barcelona, 1975 [N. del Ed.].

Honoré Daumier

1808-1879

Honoré Daumier murió en 1879, a los setenta años. Hasta el último año de su vida solo se habían exhibido públicamente menos de una docena de sus cuadros. Charles Baudelaire y otros pocos amigos suyos lo consideraban pintor, pero la mayoría de la gente insistía en ponerle la etiqueta de gran caricaturista. Al final de su vida se quedó ciego, ciego a causa de la gran cantidad de litografías (4.000) que produjo para la prensa. Siempre esperó —en vano— poder dejar ese penoso trabajo y dedicarse a la pintura.

Esta fue, en pocas palabras, la tragedia de la vida privada de Daumier. La cuestión para nosotros, hoy, es si respaldamos o no esa tragedia. ¿Podemos separar a Daumier, el gran caricaturista, de Daumier, el pintor, y luego lamentar las oportunidades perdidas del segundo? ¿Deberíamos transportar respetuosamente sus lienzos hasta el Museo de Bellas Artes y dejar los montones de periódicos fuera?

Creo que no. Daumier nunca hubiera sido el pintor atemporal que es de no haber sido también caricaturista y haber publicado una viñeta semanal. Ni tampoco seremos nosotros capaces de apreciar la asombrosa originalidad de su pintura hasta que no hayamos entendido este punto. No apruebo con esto, claro está, la severa necesidad económica que le obligó a trabajar por encargo año tras año. El equilibrio entre las dos

funciones podría haber sido muy diferente y mucho más feliz. Pero algún tipo de equilibrio entre las dos era intrínseco a su genialidad.

El tema de su pintura ya lo había desarrollado el caricaturista: los leguleyos que se reúnen como cuervos allí donde hay angustia y penuria, el hombre flaco (Don Quijote) frente al gordo (Sancho Panza), los *connoisseurs* que se asemejan a las raras ediciones limitadas que buscan, el burgués que odia pagar, el obrero agotado, las corpulentas heroínas que sugieren que una sociedad razonable podría muy bien ser tan generosa como una madre con sus hijos.

Creo que hay otra conexión entre el caricaturista y el pintor que es mucho más profunda que la relativamente superficial de la temática. Daumier no fue un gran pintor por los temas que trata en su pintura, sino por la manera de pintarlos. ¿Cuál es el elemento esencial en la pintura de Daumier? Sin duda, la luz.

Su uso de la luz es único. La luz se hace tan activa en sus lienzos que uno casi tiene que considerarla protagonista de los mismos. Muchas veces, las figuras la sufren. Las coge desprevenidas cuando están descansando en la oscuridad —como Sancho o el pintor en su estudio—, y las modela de forma que las podamos captar en unos términos elementales y, por consiguiente, poco halagadores. O, si no, las muestra moviéndose o actuando frente a ella. Las vemos, silueteadas, y la luz a su alrededor subraya el significado de sus

movimientos: el niño que alza la mirada a la luz de su madre, Don Quijote cabalgando hacia las nubes, los refugiados arrastrándose hacia el horizonte, la lavandera encorvada. La luz los golpea de la misma manera que sabemos que los golpeará la vida.

Tampoco es esto una simple metáfora. Si uno observa detenidamente los lienzos, verá cómo Daumier dibujaba las figuras con el pincel con el que pintaba el cielo o la pared contra las que estas se recortan. El pincel de luz pulveriza sus siluetas.

La luz en Daumier es, pues, una fuerza activa. Pero ¿con qué objetivo actúa? Es en este punto cuando empezamos a ver que Daumier fue y, tal vez, todavía es, único. Otros pintores crearon la luz activa: Rembrandt, Jean-François Millet, los impresionistas. Pero cada uno con un objetivo distinto. En Rembrandt, las figuras generan su propia luz: son ellas las que iluminan la oscuridad que las rodea. En Daumier, la luz ilumina las figuras para que las veamos, pero no permite que *ellas* vean con mayor claridad. Millet también deja que la luz recorte la silueta de las figuras, pero su luz es la luz de los cielos, tiene una perspectiva menguante infinita, mientras que la de Daumier es simplemente la luz de un telón de fondo blanco. Los impresionistas inventaron la luz primaria, pero su luz es imparcial, lo transforma todo de la misma manera, y la de Daumier toma partido; ilumina solo a aquellos sobre los

que desea informarnos urgentemente.

Las pinturas que más se acercan a las de Daumier son los cuadros del Goya tardío, las horribles escenas de multitudes que pintó en Madrid. Desde el punto de vista fotográfico, sugieren el mismo efecto: parecen sobreexpuestas. La similitud se debe, creo yo, al hecho de que Goya, al igual que Daumier, era plenamente consciente de ser un testigo, de su deber de exponer, esta vez en el sentido social del término. La diferencia entre los dos es que Goya trabajaba de noche y Daumier de día. Goya temía lo que la luz pudiera revelar. Daumier detestaba la inercia de la oscuridad.

Creo que para entender el arte de Daumier, la comparación que más nos puede ayudar es con otro medio completamente distinto. Sus contemporáneos comparaban sus observaciones sociales con las de Honoré de Balzac. A mí me gustaría comparar la naturaleza de sus imágenes con las de Serguéi Eisenstein. Contemplemos el hombre colgado de una soga contra un muro. Tengamos en cuenta las diferentes distorsiones de cada medio, y entonces veremos que la imagen podría corresponder a una película de la década de 1920. La luz es ahora la pantalla plateada frente a la cual vemos las sombras de la acción. Nos da la sensación de que el aspecto dramático del incidente se ha descubierto mirando hacia arriba o hacia los lados, en una dirección poco común, en cualquier caso. Somos conscientes de que ninguna posición de las piernas podría ser la adecuada. Lo vemos moverse. Lo

reconocemos al pasar y ya no podemos olvidarlo.

Sin embargo, la semejanza no se acaba en una imagen que encierra una azarosa profecía técnica. Una vez que hemos establecido la comparación, se hace obvio. Imaginemos que hacemos una película empleando unas caricaturas de Daumier como guion visual o *storyboard*: funcionaría perfectamente. Y funcionaría porque, al igual que un director de cine, Daumier veía cada incidente que pintaba como parte de un proceso en evolución, como una imagen cuyo significado no podía ni debía ser nunca completo en sí mismo. Por eso le costaba tanto “acabar” sus cuadros. Si los hubiera acabado, haciéndolos definitivos, habría traicionado por completo la naturaleza de su visión personal.

Y esto nos vuelve a llevar a la conexión orgánica que existía entre el pintor y el caricaturista. Como comentarista político y también como autor de sátiras sociales, Daumier sabía que registraba procesos y costumbres que podían modificarse. En realidad, esperaba que, por el hecho de registrarlas, haría que la gente las cambiara. No paraba de usar la imaginación para predecir las consecuencias de lo que revelaba. Cuando mostraba a un hombre hambriento viendo comer a otro hombre, sabía que la historia no podía acabar ahí. El hambriento terminaría por reivindicar su pan. Cuando mostraba el tedio de la burguesía, sabía que al final ese hastío acabaría destruyendo la base material del confort burgués. Cuando mostraba a los hombres y a las mujeres trabajando,

no solo le interesaba registrar sus gestos; sabía que su trabajo sostenía a toda la sociedad y, por consiguiente, quería mostrar que tenían un papel histórico.

Exactamente en el momento en el que la pintura “histórica” académica, con sus grandes escenas de batalla y sus victorias románticas, empezaba a cansar, Daumier introdujo en las artes visuales un nuevo sentido de la historia: un sentido de la fuerza continua del cambio histórico obrando en la vida cotidiana del mundo que le rodeaba. Se daba cuenta de que su propia obra formaba parte de esta fuerza, la representaba. La representaba, en sus caricaturas, en la pasión de su comentario directo. En sus cuadros, la representaba mediante el uso de la luz —la luz contra la que actúan los seres humanos— como agente activo en sí mismo. Para resumir, Daumier pintaba a la luz de la historia.



Honoré Daumier, *Nadar eleva la fotografía a la categoría de arte*, 1863.

Lo que distingue la obra de Daumier de la de sus contemporáneos es su materialidad, su corporalidad. Sus protagonistas se acercan a nosotros de una manera distinta, y nosotros los abordamos también de una manera distinta. Tienen su propia anatomía, su propia relación con el esfuerzo. Sus rostros caricaturizados parecen cuerpos; sus cuerpos

“realistas” parecen rostros. Observemos esta obra de una madre con un niño. Constituyen un solo rostro. Esto se debe al hecho de que Daumier no dibujó ni compuso partiendo de lo que instalaba en un estudio cerrado, sino partiendo de lo que recordaba y evocaba una y otra vez de las figuras y las escenas que había observado en las calles. Su modelo era el gentío de las calles.



Honoré Daumier, *La carga*, 1865.

Daumier tenía una afinidad natural, diría yo, con los

saltimbanquis, a quienes retrató sin romanticismo alguno, pero con mucho afecto. Actuaban en la calle, engatusaban a la gente para que se detuviera, hacían música, levantaban pesas, convencían a todos, entre risotadas, de que podían quererse unos a otros, y con su habilidad y las manos vacías lanzaban al aire momentáneamente una suerte de gracia.

En otros momentos, otros días, los saltimbanquis podían hacer que la lavandera, con su monstruosa carga, y su hija sonrieran con una sonrisa que ningún ministro del gobierno de la época hubiera sido capaz de mostrar.

Jean-François Millet

1814-1875

Los santos y humildes campesinos de Millet se han utilizado para ilustrar muchas parábolas y han consolado muchas conciencias intranquilas: las conciencias de aquellos que lo han soportado todo “con fortaleza”, pero que sospechan que, tal vez, han aceptado demasiado con demasiada pasividad; y también las conciencias de quienes viven del trabajo de otros, pero siempre han pensado que de un modo que no es fácil describir (y Dios asista a quienes lo describen demasiado explícitamente), el trabajador tiene una nobleza de la que ellos carecen. Y, sobre todo, las pinturas de Millet se han citado para convencer a quienes están presos de que den las gracias porque podrían estar peor; se han utilizado a modo de etiqueta pictórica en el gigantesco frasco eclesiástico de bromuro prescrito para calmar todo tipo de fiebre o irritación social. Y esto es una parte más importante de la historia del arte de Millet que el hecho de que las modas cultas lo hayan ignorado durante los últimos treinta o cuarenta años. Aparte de esto, lo importante es que artistas como Edgar Degas, Claude Monet, Vincent van Gogh y Walter Richard Sickert daban por supuesto que Millet era un gran dibujante. De hecho, al comentar su obra se puede citar a Miguel Ángel, a Nicolas Poussin, a Jean-Honoré Fragonard, a Honoré Daumier y a Degas, aunque solo sea necesario hacerlo a fin de

convencer al público “aficionado al arte”, inducido a error por los libros de texto, de que Millet no fue solo una especie de san Juan Bautista, un precursor de los prerrafaelitas o de George Frederick Watts. Pero cuando se ha dicho todo esto, queda la cuestión moral, que es la cuestión que Millet plantea.

Millet fue un moralista, un moralista de un tipo del que solo los grandes artistas pueden serlo: por el poder de la identificación con sus temas. Optó por pintar campesinos, porque él mismo lo era y porque —bajo una influencia en cierto modo parecida a la de los realistas apolíticos de hoy— detestaba instintivamente la falsa elegancia del gran mundo. Su talento era el resultado del hecho de que eligió pintar el trabajo físico, pero él ya poseía de antemano ese temperamento apasionado, sensual y sexual que puede conducir a una intensa identificación física. Kenneth Clark le otorga mucha importancia al hecho de que a los treinta y cinco años dejó de pintar desnudos, unos desnudos que eran, aunque solo en la mitología que emplean, un poco parecidos al “arte de *boudoir*” característico del siglo XVIII. No había, sin embargo, un puritanismo inhibido detrás de esta decisión. La principal objeción que le ponía Millet a François Boucher era que “no pintaba mujeres desnudas, sino solo criaturas sin ropa”.

En cuanto a la naturaleza del poder de identificación de Millet, parece que queda claro en uno de sus comentarios

sobre un dibujo de Miguel Ángel:

Cuando vi ese dibujo suyo en el que representa a un hombre que cae desmayado, me sentí como la figura del dibujo, como si me atormentara un dolor atroz. Sufrí con el cuerpo y con los miembros que veía sufrir.

Del mismo modo, avanzaba a zancadas con *El sembrador*, sentía el peso de la mano en un regazo incluso cuando está en sombra (véase el aguafuerte titulado *La papilla*), abrazaba con los segadores los haces de heno, enderezaba la espalda con los labradores, hincaba la pierna contra el tronco con los leñadores, se reclinaba en el árbol con el pastor, se tendía en el campo a medio día con los labriegos agotados. Este era el grado de su enseñanza moral. Cuando le acusaron de ser socialista, lo negó —aunque continuó trabajando del mismo modo y sufriendo la misma acusación— porque le parecía que el socialismo no tenía nada que ver con la verdad que él había experimentado y expresado: la verdad del campesino a merced de las estaciones; una verdad tan dominante que se le hacía totalmente imposible pensar en cualquier otra vida para el campesinado. Es fatal para el sentido moral del artista adelantarse a su experiencia de la realidad. (El de William Hogarth no se adelantó; el de Jean-Baptiste Greuze sí.) Sin sentimentalismo alguno, Millet contó la verdad tal como él la sabía: la aceptación pasiva de la pareja de *El Ángelus* era una pequeña parte de la verdad. Y el sentimentalismo y la falsa

moral que posteriormente se le endosaron a este cuadro resultarán ser pasajeras, o tal vez ya lo han sido. En la historia del arte de los siglos XIX y XX se repite siempre lo mismo. El artista, aislado, sabe que su máxima responsabilidad moral es luchar por decir la verdad; su pugna se sitúa a este lado de la línea a partir de la cual se extraen conclusiones morales, no al otro lado de la misma. El público, o algunos segmentos del mismo, sacan entonces conclusiones morales que disfrazan la verdad: se califica de inmoral la obra del artista —Honoré de Balzac o Émile Zola—, se requisa para un tipo de sermón falso —Millet, Fiódor Dostoevski— o, si no funciona ninguno de estos subterfugios, se la desecha por ingenua: Percy Bysshe Shelley y Bertolt Brecht.

Jean-François Millet murió en 1875. Tras su muerte y hasta muy recientemente, algunas de sus obras, en particular *El Ángelus*, *El sembrador* y *Las espigadoras*, se encontraban entre las imágenes pintadas más conocidas en todo el mundo. Incluso hoy no creo que exista una familia campesina francesa que no conozca estos tres cuadros por haberlos visto en grabados, postales, adornos o platos. *El sembrador* sirvió tanto de logotipo para un banco americano como de símbolo revolucionario en Pekín y en Cuba.



Jean-François Millet, *El Ángelus*, 1857-1859.

A medida que sus obras se popularizaban, la fama de Millet empezó a declinar entre los críticos. Al principio, no obstante, esas mismas obras habían sido admiradas por otros artistas como Georges Seurat, Camille Pissarro, Paul Cézanne y Vincent van Gogh. Para los críticos de hoy, Millet fue una víctima póstuma de su propia popularidad. Pero las cuestiones que plantea el arte de Millet son mucho más trascendentes y perturbadoras. Con él se pone en tela de juicio toda una tradición de la cultura.

En 1862, Millet pintó *Invierno y cuervos*, que no es más que un cielo, un bosquecillo distante y una inmensa llanura

desierta de tierra inerte en la que han quedado abandonados un arado de madera y una grada. Los cuervos inspeccionan la tierra mientras esperan; una espera que durará todo el invierno. Una pintura de la simplicidad más absoluta. Apenas es un paisaje, sino más bien el retrato de una llanura en noviembre. La horizontalidad de esta lo dice todo. Cultivar esta tierra es una lucha continua para estimular lo vertical. Y el cuadro nos muestra cuán agotadora físicamente es la lucha.

Las imágenes de Millet fueron tan reproducidas porque eran únicas: ningún otro pintor europeo había tratado la vida rural, el trabajo del campesinado, como tema central de su arte. Millet consagró su vida como pintor a la tarea de introducir un tema nuevo en una tradición antigua, la tarea de forzar a un determinado lenguaje a hablar de algo que hasta entonces había ignorado. El lenguaje era el de la pintura al óleo; el tema era el del campesino en tanto que *sujeto* individual, independiente.

Habrán quienes no estén de acuerdo con esto y citen la obra de Pieter Breughel el Viejo y Gustave Courbet. Pero en Breughel los campesinos forman parte de la gran masa que constituye la humanidad; el tema de Breughel es una colectividad de la que el campesinado en su conjunto es solo una parte; ningún ser humano ha sido todavía condenado en perpetuidad al aislamiento del individualismo, y antes del juicio final todos los seres humanos son iguales; la posición social es algo secundario.

Puede que Courbet pintara *Los picapedreros*, en 1850, bajo la influencia de Millet (este último obtuvo su primer éxito con *El aventador*, expuesto en el Salón de 1848). Pero la imaginación de Courbet era esencialmente sensual; a él le preocupaban las fuentes de las experiencias sensitivas y no el sujeto de ellas. Como artista de origen campesino, el gran logro de Courbet fue introducir en la pintura un nuevo tipo de sustancialidad, percibida conforme a unos sentidos desarrollados gracias a unos hábitos diferentes de los del burgués urbano. El pez visto con los ojos del pescador, el perro que escogería el cazador, los árboles y la nieve como aquello a través de lo cual nos conduce un camino conocido, un funeral visto como se ve en el pueblo, como un momento de reunión de sus moradores. El punto flaco de Courbet en la pintura era el ojo humano. En sus muchos retratos, los ojos, como algo separado de los párpados y las cuencas, son casi intercambiables. Rechazó todo tipo de interiorización. Esta es la razón por la que el campesino, *como sujeto*, no podía ser el tema central de su obra.



Detalle de *El Ángelus* en una mantequillera.

Entre los cuadros de Millet podemos encontrar las siguientes experiencias: la siega, el esquilado de las ovejas, la tala, la recogida de la patata, el pastoreo, el arado y abonado de los campos, la poda. La mayoría de ellas son tareas de estación, y, por consiguiente, su experiencia incluye la de un tiempo en particular. El cielo detrás de la pareja representada en *El Ángelus* (1859) es el típico de la calma de los primeros días del otoño. Si un pastor pasa la noche a la intemperie con sus ovejas, tan probable como la luna es que su lana se cubra de escarcha. Puesto que inevitablemente Millet se dirigía a un público urbano privilegiado, decidió describir aquellos momentos que ponen de relieve la dureza de la experiencia campesina; muchas veces un momento de agotamiento. El trabajo y, una vez más, la estación determinan la expresión de

este agotamiento. Un hombre con las manos sobre la azada y la mirada perdida en el cielo se reclina hacia atrás intentando enderezar su espalda. Otro hombre está sentado en la tierra ardiente, encogido entre las verdes hojas de la viña.

Tan grande era la ambición de Millet por introducir una experiencia nunca pintada anteriormente que muchas veces se propone una tarea imposible. Una mujer sembrando patatas en la zanja cavada por su marido (las patatas suspendidas en el aire antes de caer) puede que sea filmable, pero no es fácil de representar pictóricamente. En otros momentos, su originalidad es impresionante. Por ejemplo, en un dibujo en el que un pastor y su rebaño se disuelven en la oscuridad se diría que la escena absorbe el crepúsculo como el pan que uno moja en el tazón de café. O en aquella otra pintura en la que, a la luz de las estrellas, la tierra y los arbustos solo se distinguen como montones informes.

Duerme el universo
colocando sobre su zarpa
la enorme oreja
llena de garrapatas de estrellas.¹

Estas experiencias nunca habían sido pintadas antes, ni siquiera por Aert van der Neer, cuyas escenas nocturnas estaban todavía delineadas como si fueran diurnas. (El gusto de Millet por la noche y las medias luces es algo que merece la

pena volver a tocar.)

¿Qué incitó a Millet a escoger esta nueva temática? No basta con decir que pintaba campesinos porque él mismo procedía de una familia campesina normanda y, de joven, había trabajado en el campo. Ni tampoco es correcto suponer que la solemnidad “bíblica” de su trabajo era el resultado de su fe religiosa. En realidad era agnóstico.

En 1847, a los treinta y tres años, Millet pintó un pequeño cuadro titulado *Regreso de los campos* que muestra a tres nin-fas, vistas, en cierto modo, a la manera de Fragonard, jugando sobre un carro de heno. Una alegre escena rústica apropiada para un dormitorio o una biblioteca privada. Fue un año después cuando pintó, bastante torpemente, la tensa figura de *El aventador* en la penumbra de un granero, en el que el polvo que sale de la cesta, cual polvo de latón, es un signo de la energía con la que todo su cuerpo está oreando el grano. Y dos años después, *El sembrador*, corriendo colina abajo mientras siembra a los cuatro vientos, una figura que simboliza el pan nuestro de cada día y cuya silueta e inexorabilidad recuerdan la figura de la muerte. Lo que inspiró este cambio, patente en la obra de Millet a partir de 1847, fue la Revolución de 1848.

Su visión de la historia era demasiado pasiva y pesimista para poder tener ninguna convicción política fuerte. Sin embargo, los años comprendidos entre 1848 y 1851, las esperanzas que suscitaron y reprimieron, arraigaron en él, como

en muchos otros, la reivindicación de la democracia, no tanto en el sentido parlamentario, como en el de que los derechos humanos fueran universalmente respetados. El estilo artístico que acompañó a esta nueva reivindicación fue el realismo. El realismo, porque revelaba unas condiciones sociales ocultas; el realismo, porque todos podían reconocer lo que revelaba (o, al menos, eso se creía).

Después de 1847, Millet consagró los veintisiete años que aún tenía por delante a revelar las condiciones de vida del campesinado francés. Dos tercios de la población eran campesinos. La Revolución de 1789 los había liberado de las servidumbres feudales, pero hacia mediados del siglo XIX se habían convertido en las víctimas del “libre cambio” de la capital. El interés anual que el campesinado francés tenía que pagar en concepto de préstamos e hipotecas era igual al del préstamo nacional anual del Reino Unido, el país más rico del mundo. La mayor parte del público que iba a contemplar los cuadros expuestos en el Salón ignoraba la penuria que existía en el campo, y uno de los objetivos conscientes de Millet era “perturbar su placer y su ocio”.

Su elección del tema entrañaba también añoranza. En un doble sentido. Como tantos otros que lo abandonan, Millet tenía nostalgia del pueblo de su infancia. Pasó veinte años de su vida trabajando en un lienzo que muestra la carretera que conduce a la aldea donde nació; no lo terminaría hasta dos años antes de su muerte. Intensamente verde, compacto, las

sombras tan sustancialmente oscuras como sustancialmente luminosas las luces, este paisaje es comparable a una prenda de vestir que el pintor hubiera llevado durante un período de su vida (*El caserío Cousin*). Y hay un dibujo al pastel, en el que aparece un pozo delante de una casa y una mujer dando de comer a los patos y las ocas, que me impresionó en gran manera cuando lo vi por primera vez. El dibujo es realista, pero yo lo vi como el escenario de uno de aquellos cuentos de hadas que comienzan en la granja de una anciana. Lo vi como si lo hubiera visto cientos de veces, aunque sabía que no lo había visto antes; inexplicablemente, la “memoria” estaba en el propio dibujo. Posteriormente descubrí, en el catálogo realizado por Robert L. Herbert para la exposición de 1976, que esta escena era lo que se veía delante de la casa donde nació Millet, y que, consciente o inconscientemente, el artista había aumentado en dos tercios las proporciones del pozo, a fin de que coincidieran con su percepción infantil de este.

La nostalgia de Millet, sin embargo, no se limitaba a lo personal. Impregnaba también su visión de la historia. Se mostraba escéptico en cuanto a ese progreso que no dejaban de proclamar en torno suyo, viéndolo más bien como una posible amenaza para la dignidad humana. No obstante, a diferencia de William Morris y otros medievalistas románticos, no describió con sentimentalismo el mundo rural. Casi lo único que sabía sobre los campesinos era que estaban

reducidos a una existencia cruel, especialmente los hombres. Y, por muy conservadora o negativa que pueda haber sido su perspectiva general, yo creo que Millet percibió algo que muy pocos supieron ver en aquella época: que la pobreza de la ciudad y sus suburbios y el mercado creado por la industrialización, a la que estaba siendo sacrificado el campesinado, un día podrían suponer la pérdida de todo sentido de la historia. Por eso, para Millet, el campesino llegó a representar al hombre; por eso, también, consideraba que sus cuadros cumplían una función histórica.

Las reacciones ante su pintura fueron tan complejas como los propios sentimientos de Millet. Enseguida se le etiquetó de socialista revolucionario. Con entusiasmo por parte de la izquierda, con horror indignado por parte del centro y la derecha. Estos últimos pudieron decir sobre los campesinos pintados por Millet lo que temían, pero no se atrevían a decir, sobre los campesinos reales, aquellos que seguían trabajando la tierra o los cinco millones de desarraigados que habían sido empujados hacia las ciudades: *parecen asesinos, son cretinos, son animales, no son hombres, están degenerados*. Y tras decir estas cosas, acusaron a Millet de haberse inventado aquellas figuras.

Hacia el final del siglo, cuando la estabilidad económica y social del capitalismo se hizo más firme, las pinturas de Millet empezaron a ofrecer otros significados. Reproducidas por la Iglesia y el comercio, llegaron al medio rural. El orgullo con

el que una clase se ve a sí misma por primera vez representada de modo reconocible en un arte permanente es un orgullo completamente placentero, aun cuando el arte tenga fallos y la verdad sea dura. La representación da a sus vidas una resonancia histórica. El orgullo, que hasta entonces había consistido en una negación obstinada de su vergüenza, se convierte en una afirmación.

Mientras tanto, los originales de Millet eran comprados por los viejos millonarios estadounidenses que querían volver a creer que lo mejor de la vida eran las cosas sencillas y libres.

¿Cómo juzgar, pues, esta implantación de un tema nuevo en un arte antiguo? Es necesario recalcar hasta qué punto Millet era consciente de la tradición que había heredado. Trabajaba lentamente a partir de dibujos, retornando a menudo al mismo motivo. Habiendo escogido al campesino como tema central de su obra, trabajó toda su vida para hacerle justicia, confiriéndole dignidad y permanencia. Y esto significaba incorporarlo a la tradición de Giorgione, Miguel Ángel, los holandeses del siglo xvii, Nicolas Poussin, Jean Simeón Chardin.

Si consideramos su arte desde un punto de vista cronológico, veremos cómo el campesino va surgiendo, casi literalmente, de entre las sombras. Las sombras constituyen el rincón que la tradición reserva a la pintura de género: la escena

de la vida humilde (la taberna, las viviendas de los criados) entrevista al pasar, con indulgencia, casi con envidia, por el viajero que camina por una carretera en donde hay espacio y luz. *El aventador* está todavía en el rincón de la pintura de género, aunque es un rincón ampliado. *El sembrador* es una figura ilusoria, extrañamente incompleta como pintura, que se lanza a exigir un lugar. Hasta 1856, más o menos, Millet produjo otras pinturas de género: pastoras a la sombra de los árboles, una mujer haciendo mantequilla, un tonelero en su taller. Pero ya en 1853, en *Saliendo al trabajo*, la pareja, modelada a la manera del *Adán y Eva* de Masaccio, que abandona la casa para encaminarse a la labor en la llanura, ha avanzado a un primer plano, convirtiéndose así en el centro del mundo adoptado por la pintura. De ahora en adelante, esto se repetirá en todas las grandes obras de Millet que contengan figuras humanas. Lejos de presentarlas como algo marginal, visto al pasar, hace todo lo posible por darles un carácter central y monumental. Y, en mayor o menor grado, todas esas obras son un fracaso.

Son un fracaso porque no se establece unidad alguna entre las figuras y su entorno. La pintura rechaza la monumentalidad de las figuras, y a la inversa. Como resultado de ello, las figuras recortadas son rígidas y teatrales. El momento dura demasiado. Por el contrario, en los bocetos y los grabados, esas mismas figuras están vivas y pertenecen al momento en que fueron dibujadas, el cual incluye todo lo

que las rodea. Por ejemplo, el grabado de *Saliendo al trabajo*, realizado diez años después de la pintura, es una obra espléndida, comparable con los mejores grabados de Rembrandt.

¿Qué le impidió a Millet lograr sus objetivos como pintor? Hay dos respuestas convencionales. Una es que todos los bocetos del siglo XIX eran mejores que las obras acabadas. Una dudosa generalización desde el punto de vista de la historia del arte. La otra, que Millet no era un pintor nato.

Yo creo que Millet no alcanzó los objetivos que se proponía porque el lenguaje de la pintura tradicional al óleo no se adaptaba al tema que él quería representar. Podríamos explicarlo ideológicamente. El interés del campesino en la tierra, expresado mediante su actividad, es desproporcionado en relación con el paisaje escénico. Si no toda, al menos la mayoría de la pintura paisajística europea estaba dirigida al visitante que venía de la ciudad, el que más tarde sería llamado turista; el paisaje es su visión, el esplendor del mismo, su recompensa. El paradigma del paisaje es uno de esos paneles orientativos en los que aparecen indicados los nombres de los lugares que se ven desde un punto determinado. Imaginemos que de repente aparece un campesino trabajando entre el panel y la vista: la contradicción social/humana enseguida se hace evidente.

La historia de las formas revela la misma

incompatibilidad. Había varias fórmulas iconográficas de integración de las figuras en el paisaje. Las figuras distantes, como notas de color. Los retratos, en los que el paisaje constituye el telón de fondo. Las figuras mitológicas, las diosas, con las cuales se entrelaza la naturaleza para “danzar al son de la música del tiempo”. Las figuras dramáticas, cuyas pasiones refleja e ilustra la naturaleza. El visitante o espectador solitario que contempla la escena, un *alter ego* del espectador propiamente dicho. Pero no había una fórmula para representar la fisicalidad, profunda, violenta, paciente, del trabajo campesino *en* la tierra, y no *delante de* ella. E inventar una hubiera significado la destrucción del lenguaje tradicionalmente utilizado para describir el paisaje escénico.

De hecho, esto es lo que intentó hacer Van Gogh tan solo unos años después de la muerte de Millet, al que consideraba su maestro tanto espiritual como artísticamente. Van Gogh pintó decenas de cuadros copiados casi directamente de los grabados de Millet. Mediante los gestos y la energía que caracterizan sus pinceladas, Van Gogh logra en ellos que la figura que trabaja la tierra se fusione con su entorno. Era su intensa empatía con la temática tratada la que liberaba esa energía.

Pero a consecuencia de esto, la pintura iba a convertirse en una visión personal caracterizada por su “caligrafía”. El testigo era más importante que su testimonio. Quedaba abierto

el camino para el expresionismo y, posteriormente, para el expresionismo abstracto y la destrucción final de la pintura entendida como un lenguaje con referencias supuestamente objetivas. Así pues, podemos considerar que el fracaso y los reveses de Millet constituyeron un momento decisivo en términos de la historia del arte. La pintura al óleo no admitía su empleo para reivindicar una democracia universal. Y la consiguiente crisis de significado forzó a una gran parte de la pintura a hacerse autobiográfica.

¿Por qué lo admitían, sin embargo, el dibujo y la obra gráfica? El dibujo registra una experiencia visual. La pintura al óleo, debido a su peculiar y amplia gama de tonos, texturas y colores, pretende reproducir lo visible. La diferencia es inmensa. La ejecución virtuosa de una pintura al óleo reúne todos los aspectos de lo visible a fin de conducirlos a un solo punto: el punto de vista del espectador empírico. Y luego insiste en que tal visión constituye la visibilidad misma. El trabajo gráfico, debido a lo limitado de sus medios, es más modesto; solo pretende reproducir un único aspecto de la experiencia visual, y, por lo tanto, se puede adaptar a varios usos diferentes.

El creciente uso del pastel que empieza a hacer Millet hacia el final de su vida, su amor por las medias luces, en las que la misma visibilidad se hace problemática, su fascinación por las escenas nocturnas, todo ello sugiere que tal vez estuviera intentando resistirse a la exigencia, por parte del

espectador privilegiado, de un mundo ordenado conforme a su visión. Esto estaría en consonancia con las tendencias de Millet, pues ¿acaso el hecho de que el campesino como tema central fuera inadmisibile en la tradición de la pintura europea no prefiguraba ya exactamente el conflicto total de intereses que existe hoy entre el mundo industrializado y el tercer mundo? De ser así, el trabajo al que Millet consagró su vida nos muestra que, si no modificamos radicalmente nuestros valores sociales y culturales, nada podrá hacerse para resolver ese conflicto.

-
- 1 Mayakovski, Vladímir, “La nube en pantalones” [1914-1915], en Triolet, Elsa, *Recuerdos sobre Mayakovski y una selección de poemas*, Kairós, Barcelona, 1970, pág. 103 [N. del Ed.].

Gustave Courbet

1819-1877

Como siempre se lo calificó de socialista pertinaz (fue condenado a prisión, por supuesto, por el papel que jugó en la Comuna y, al final de su vida, tuvo que exiliarse en Suiza), la crítica más reaccionaria ha pretendido que su posicionamiento político no tiene nada que ver con su arte: no podían ignorar su arte, aunque solo fuera por su importante influencia en artistas posteriores, como Édouard Manet y Paul Cézanne; y la crítica progresista, por otro lado, ha tendido a pensar que la grandeza de su arte es un resultado de su lealtad política. Así que parece pertinente preguntarse hasta qué punto exactamente estaba su socialismo implícito en sus pinturas, cómo se reflejaba su actitud vital en las innovaciones de su arte.

Primero, sin embargo, es necesario limpiar algo del barro que se le ha quedado pegado. Porque nunca claudicó en sus convicciones, porque su obra y su modo de vida “vulgar” demostraban que el arte era tan relevante en las trastiendas, los talleres y las celdas como en los salones, porque sus pinturas nunca ofrecieron la menor posibilidad de escapar del mundo tal como era, fue oficialmente rechazado durante su vida y luego admitido solo a regañadientes. Se le acusó de pomposo. Consideremos su autorretrato en la cárcel. Está sentado junto a la ventana, fumando en pipa, tranquilamente,

y la invitación del sol, en el patio, es la única referencia a su encarcelamiento. O consideremos su copia del autorretrato de Rembrandt. Tuvo la humildad de imponerse esa disciplina a los cincuenta años. Se le acusó de tosquedad. Contemplemos una marina normanda, en la que el aire, que parece alejarse entre el mar desnudo y las nubes bajas, sostiene con firmeza, pero con una finura extraordinaria, todo el misterio encerrado en el hecho aparente y la ilusión real de un horizonte. Se le acusó de sentimentalismo. Contemplemos el cuadro de la gran trucha enganchada al anzuelo: la fidelidad con la están reproducidos los hechos esenciales le fuerza a uno a sentir el peso del pez, la fuerza con la que la cola lucha, golpeando las piedras, la astucia necesaria para moverla, la deliberación necesaria para arponearla, demasiado grande para meterla en una red. De vez en cuando, esas críticas son, claro está, justas, pero ningún artista pinta solo obras maestras, y las obras de, pongamos, por ejemplo, John Constable (a quien, en cierto modo, en su contribución independiente al paisajismo, se parece Courbet), de Camille Corot o de Eugène Delacroix son igualmente desiguales, pero se las elige con menos frecuencia como blanco de ataques tendenciosos.

Pero volviendo al problema fundamental: Courbet creía en la independencia del artista, y fue el primer pintor que expuso en solitario. Sin embargo, para él, esto significaba independencia del arte por el arte, independencia de la visión romántica dominante de que el artista o su obra eran más

importantes que la existencia del tema pintado y de la visión clásica opuesta de que la inspiración de todo el arte era absoluta y atemporal. Courbet se dio cuenta de que la independencia del artista solo podía ser productiva si significaba libertad para identificarse con los temas vivos, para sentir que formaba parte de ellos, nunca lo contrario. Para los pintores como tales pintores, esto es lo que significa “materialismo”. Courbet lo expresó con palabras, expresó la relación indestructible entre la aspiración humana y el hecho real, cuando escribió: “Saber para poder, ese fue mi pensamiento”. Pero el reconocimiento de Courbet, con toda la fuerza de su imaginación, de la realidad de los objetos que pintaba, nunca se deterioró hasta convertirse en un mero naturalismo, en una mirada superficial e irreflexiva, con ojos como platos, a las apariencias, como, por ejemplo, la visión que puede tener un excursionista de un lugar pintoresco. Uno no solo siente que esa era la apariencia de todas y cada una de las escenas que pintaba, sino también que le eran conocidas. Sus paisajes eran revolucionarios en tanto en cuanto presentaban lugares reales sin sugerir una antítesis romántica de la ciudad, pero en ellos —y no como algo impuesto— uno también puede descubrir un sentido de Arcadia potencial: un reconocimiento local de que, para los niños en sus juegos y para las parejas de novios, estas escenas comunes podrían reunir una magia familiar. Un desnudo magnífico delante de una ventana y un paisaje es una interpretación categórica de una mujer sin

ropa, sujeta a las mismas leyes que la trucha; pero al mismo tiempo, la pintura evoca la impresión que causa la inesperada soledad de la desnudez, la impresión personal que inspira a los amantes, expresada de otra manera en *La tempestad* de Giorgione. Sus retratos (las obras maestras de Jules Vallès, Van Wisselingh o del cazador) son personas concretas. Uno se puede imaginar cómo cambiarán, uno se puede imaginar sus ropas en otras personas, a las que no les quedan bien; y, sin embargo, comparten la misma dignidad porque todas son vistas con el conocimiento del afecto del mismo hombre. La luz les favorece porque toda luz que revele la forma de los amigos de uno es bienvenida.



Gustave Courbet, *Autorretrato en Sainte Pélagie*, 1872-1873.

Un principio paralelo se puede aplicar al dibujo de Courbet y a su percepción de la estructura. Siempre se establece la forma básica en primer lugar, todas las modulaciones y afloramientos de la textura son considerados variaciones orgánicas, de la misma manera que las excentricidades del carácter son vistas por los amigos, a diferencia de los

desconocidos, como parte del hombre completo que uno conoce.

Para resumir en una sola frase, uno podría decir que el socialismo de Courbet se expresaba en la desinhibida fraternidad que caracteriza su obra.

No se puede decir que la obra de un artista determinado sea reducible a *la* verdad independiente. Al igual que su vida, o la tuya o la mía, su obra constituye una verdad, su propia verdad válida o inútil. Las explicaciones, los análisis, las interpretaciones no son sino encuadres o lentes que ayudan al espectador a enfocar su atención más nítidamente sobre la obra. La única justificación de la crítica es que permite ver con mayor claridad.

Hace unos años escribí que había dos puntos en la obra de Courbet que nunca habían sido abordados y requerían una explicación. En primer lugar, la verdadera naturaleza de la materialidad, la densidad y el peso de sus imágenes. En segundo lugar, las razones profundas por las que dicha obra atentó de tal modo contra el mundo del arte burgués. Este segundo punto ha sido desde entonces brillantemente tratado no por un estudioso francés, como cabría haber esperado, sino por un británico y una estadounidense: Timothy J. Clark en sus dos libros, *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la Revolución de 1848* y *The Absolute Bourgeois*, y Linda Nochlin

en el suyo, *El Realismo*.¹ La primera cuestión, sin embargo, sigue sin ser abordada. La teoría y el programa del realismo de Courbet han sido social e históricamente explicados, pero nunca se ha hablado de su manera de ponerlos en práctica con los ojos y las manos. ¿Cuál es el significado de esa manera única que tiene Courbet de representar las apariencias? Cuando decía que el arte es “la expresión más completa de la existencia de una cosa”, ¿qué entendía por *expresión*?

La región en la que un pintor pasó su infancia suele tener un papel importante en la formación de su visión. El Támesis desarrolló la de J. M. W. Turner. Los acantilados de la región de Le Havre fueron formativos en el caso de Claude Monet. Courbet creció en el valle del Loue, en la vertiente oeste de la cordillera del Jura, lugar que pintaría y al que volvería a menudo a lo largo de su vida. El tomar en consideración el carácter del paisaje de los alrededores de Ornans, pueblo natal del pintor, es, creo yo, una buena manera de construir un encuadre desde el que enfocar su obra.

Esa es una región excepcionalmente lluviosa: aproximadamente se recogen 125 mm anuales, mientras que la media en las llanuras francesas varía entre 80 en el oeste y 40 mm en el centro. La mayor parte de esta lluvia se filtra a través de la roca caliza del suelo y forma canales subterráneos. El Loue, en su nacimiento, mana de entre las rocas con la fuerza de un río ya sustancialmente caudaloso. Es una región típicamente kárstica, caracterizada por afloramientos de caliza, valles

profundos, cuevas y pliegues geológicos. En el estrato horizontal de caliza suele haber depósitos de marga, lo que permite que crezcan árboles y hierba encima de las rocas. Se puede ver este tipo de formación, un paisaje muy verde dividido cerca del cielo por una línea horizontal de roca gris, en muchos de los cuadros de Courbet, como en *Entierro en Ornans*. Sin embargo, en mi opinión, la influencia de este paisaje y su geología en la obra de Courbet es algo más que escénica.

En primer lugar, intentemos visualizar cómo aparecen las cosas en este tipo de paisaje, a fin de descubrir los hábitos perceptuales a que puede dar lugar. Debido a sus pliegues geológicos, este paisaje es *alto*: el cielo está muy alejado. El color predominante es el verde, y contra este destacan principalmente las rocas. El telón de fondo de lo que aparece en el valle es oscuro, como si algo de la oscuridad de las cuevas y aguas subterráneas se hubiera filtrado en lo que es visible.

Desde esta oscuridad, todo lo que recibe luz (un lateral de una roca, el agua que fluye, la rama de un árbol) emerge con una claridad vívida, gratuita, pero solo parcial (ya que mucho permanece en la sombra). Es un lugar en donde lo visible es discontinuo. O, para decirlo de otro modo, en donde lo visible no siempre se puede dar por supuesto y se ha de captar cuando realmente hace su aparición. No solo la abundante caza, sino también la apariencia del lugar, creada por sus espesos bosques, sus empinadas laderas, sus

cascadas y su tortuoso río, fomentan el que uno llegue a desarrollar ojos de cazador.

Courbet trasplantó muchas de estas características a su arte, incluso cuando los temas tratados ya no tienen nada que ver con su tierra natal. Un gran número de sus cuadros de exteriores apenas tienen cielo, o carecen de él por completo (*Los picapedreros*, *Proudhon y su familia*, *Señoritas a la orilla del Sena*, *La hamaca*, la mayoría de los cuadros de bañistas). La luz es la luz lateral de los bosques, no muy diferente de esa luz subacuática cuya perspectiva resulta engañosa. Lo que desconcierta en el inmenso cuadro *Estudio* es que la luz del bosque pintado en el lienzo montado en el caballete es la luz que baña la atestada habitación parisina. Una excepción a la regla es una pintura titulada *Buenos días, señor Courbet*, en que aparecen representados él mismo y su patrón con el cielo al fondo. No obstante, se trataba de un cuadro conscientemente situado en la lejana llanura de Montpellier.

Yo diría que el agua es un motivo que se da, bajo una u otra forma, aproximadamente en un tercio de los cuadros de Courbet, y con mucha frecuencia en primer plano. (La casa rural burguesa en la que nació el pintor se asoma sobre un río. El discurrir del agua debió de ser una de las primeras visiones y sonidos que experimentó el pintor.) En los cuadros en los que no aparece el agua, las figuras representadas en primer plano suelen recordar las corrientes y remolinos del agua que fluye (por ejemplo, en el *Retrato de dama con loro* y

en la *Hilandera dormida*). La lacada viveza de los objetos iluminados en sus cuadros recuerda con frecuencia al brillo de los guijarros y los peces vistos a través del agua. Hay paisajes enteros de Courbet que podrían ser paisajes reflejados sobre un lago, como si sus colores brillaran en la superficie desafiando toda perspectiva atmosférica (por ejemplo, *Las rocas en Mouthier*).

Courbet solía pintar sobre un fondo oscuro utilizando unos colores más oscuros todavía. La profundidad de sus cuadros se debe siempre a la oscuridad, aun cuando allá arriba, muy lejos, haya un cielo intensamente azul; en esto, los cuadros de Courbet tienen algo de pozos. Cuando las formas emergen de la oscuridad a la luz, Courbet las define aplicándoles un color más luminoso, por lo general con una espátula. Dejando a un lado por el momento la cuestión de su técnica como pintor, este movimiento de la espátula reproducía, como no podía hacerlo ninguna otra cosa, la acción de un haz de luz pasando sobre la quebrada superficie de las hojas, de la hierba, un haz de luz que confiere vida y convicción, pero que no siempre revela la estructura.

Correspondencias de esta suerte sugieren una relación íntima entre la práctica de Courbet como pintor y el paisaje en donde creció. Pero en sí mismas no responden a la cuestión de cuál es el *significado* que el pintor daba a las apariencias. Hemos de seguir interrogando al paisaje. Este está

configurado básicamente por las rocas, las cuales le dan una identidad, permiten fijarlo. Son los afloramientos de la roca los que crean la presencia del paisaje. Uno podría hablar de “caras de roca”. Las rocas constituyen el carácter, el espíritu de la región. Pierre-Joseph Proudhon, que procedía de la misma zona, escribía: “Yo soy pura roca caliza del Jura”. Courbet, siempre jactancioso, decía refiriéndose a sus cuadros: “Incluso consigo que las piedras piensen”.

Siempre hay una pared rocosa. (Pensemos en uno de los paisajes expuestos en el Museo del Louvre, el que lleva por título *La carretera de las diez*.) Esta pared domina y exige ser vista, y, sin embargo, su apariencia, tanto en la forma como en el color, cambia conforme a la luz y las condiciones climáticas. Ofrece sin cesar a la visibilidad diferentes facetas de sí misma. Comparada a un árbol, a un animal o a una persona, su apariencia apenas es normativa. Una roca puede parecer casi cualquier cosa. Es innegablemente ella misma, pero su sustancia no propone una forma particular. Existe categóricamente, pero su apariencia es arbitraria (todo lo que se lo permiten las amplias limitaciones geológicas). Por esta vez, es solo como es. Su apariencia es, de hecho, el límite de su significado.

El crecer rodeado de tales rocas significa crecer en una región en donde lo visible es al mismo tiempo anárquico e irreductiblemente real. Existe el hecho visual, pero el orden visual está reducido al mínimo. Según su amigo Francis Wey,

Courbet era capaz de pintar convincentemente un objeto, por ejemplo una lejana pila de leña, *sin saber de qué se trataba*. Esto es algo bastante inusual entre los pintores y, a mi modo de ver, muy significativo.

En el *Autorretrato con perro*, una obra romántica temprana, Courbet se pintó a sí mismo, rodeado por la oscuridad de su capa y su sombrero, ante una gran roca. Y en este cuadro su cara y su mano están pintadas exactamente en el mismo espíritu que la piedra que aparece en segundo plano. Eran fenómenos visuales comparables, que poseían la misma realidad visual. Si la visibilidad es anárquica, no existe una jerarquía de las apariencias. Courbet lo pintó todo, la nieve, la carne, el cabello, las pieles, las rocas, la corteza de los árboles, como los habría pintado si hubieran sido paredes rocosas. Nada de lo que pintó tiene interioridad —sorprendentemente, ni siquiera su copia de un autorretrato de Rembrandt—, pero todo está interpretado con asombro: asombro porque ver, que es algo que carece de reglas, consiste en sorprenderse continuamente.

Puede parecer que estoy tratando a Courbet como si fuera “atemporal”, tan ahistórico como las montañas del Jura que tanto le influyeron. No es esa mi intención. El paisaje del Jura influyó en su obra de la forma en la que lo hizo dada la situación histórica en la que estaba trabajando como pintor y dado su temperamento concreto. Ni siquiera en los términos del tiempo jurásico “producirá” el Jura más de un Courbet. La

“interpretación geográfica” no hace sino dar una base y una sustancia material, visual, a la histórica y social.

Es difícil resumir en unas cuantas frases el sutil estudio de Timothy J. Clark sobre Courbet.² Este estudio nos permite ver el período político en toda su complejidad. Pone además en su lugar todas las leyendas que rodeaban al pintor: la leyenda del bufón rural dotado para la pintura, la del revolucionario peligroso, la del provocador grosero, borracho y pependenciero. (Probablemente, el retrato de Courbet más real y comprensivo es el que nos brinda Jules Vallès en un texto publicado en su periódico *Cri du Peuple*.)

Luego Clark nos muestra cómo, de hecho, en sus grandes obras de los primeros años de la década de 1850, con su extraordinaria ambición, su genuino odio a la burguesía, su experiencia rural, su amor por lo teatral y su maravillosa intuición, Courbet se proponía nada menos que una doble transformación del arte de la pintura: la transformación de la temática, por un lado, y la del público, por el otro. Durante algunos años trabajó inspirado por el ideal de que ambos, temática y público, iban a ser por primera vez verdaderamente populares.

La transformación implicaba “capturar” la pintura tal como era y modificar su dirección. Creo que se podría decir que Courbet es el último maestro. Aprendió su prodigiosa técnica de los venecianos, de Rembrandt, de Diego Velázquez, de Francisco de Zurbarán y de otros pintores con

cuyas obras estaba plenamente familiarizado. Como profesional fue un tradicionalista. Sin embargo, adquirió la técnica sin adoptar los valores tradicionales a los que esta servía. Se podría decir que su profesionalidad era robada.

Por ejemplo: la práctica del desnudo estaba estrechamente asociada a los valores del tacto, el lujo y la riqueza. El desnudo era un ornamento erótico. Courbet robó la práctica del desnudo y la utilizó para describir la desnudez “vulgar” de una campesina que ha amontonado sus ropas a la orilla del río. (Posteriormente, cuando empezara a desilusionarse, también él produciría ornamentos eróticos, como el *Retrato de dama con loro*.)

Por ejemplo: la práctica del realismo español del siglo xvii estaba estrechamente relacionada con el principio religioso del valor moral de la sencillez y la austeridad, y la nobleza de la caridad. Courbet robó esta práctica y la utilizó en los *Picapedreros* para presentar la irredenta y desesperada pobreza rural. Por ejemplo: la práctica del retrato de grupo, característica de la pintura holandesa del siglo xvii, era una manera de celebrar cierto *esprit de corps*. Courbet robó esta práctica para el *Entierro en Ornans* a fin de poner de manifiesto la soledad general ante la muerte.

El cazador del Jura, el demócrata rural y el pintor bandido se unieron en el mismo artista durante unos cuantos años, entre 1848 y 1856, para producir unas imágenes únicas y sorprendentes. Para estas tres personalidades, las apariencias

eran una experiencia directa, relativamente independiente de la convención y, por esa misma razón, asombrosa e impredecible. La visión de las tres era al mismo tiempo realista (*vulgar* para sus oponentes) e inocente (*estúpida* para sus oponentes). Después de 1856, durante la disolución del Segundo Imperio, era ya solo el cazador el que producía, a veces, unos paisajes que seguían siendo diferentes de los de cualquier otro pintor, unos paisajes en los que podría cuajar la nieve.



Gustave Courbet, *Entierro en Ornans*, 1849-1850.

En el *Entierro de Ornans* podemos intuir algo del alma de Courbet, de esa única alma que pertenecía, según el momento, a un cazador, a un demócrata y a un pintor bandido. Pese a sus ganas de vivir, su jactancia y su risa proverbial, lo más probable es que Courbet viera la vida con cierto pesimismo, cuando no de una manera directamente trágica.

En el medio del lienzo, atravesándolo de arriba abajo (a lo

largo de sus casi seis metros y medio) hay una zona de oscuridad, una zona negra. Esta oscuridad se podría explicar nominalmente por las ropas de luto del grupo de figuras. Pero es algo demasiado intenso y profundo, aun teniendo en consideración el hecho de que el cuadro se haya oscurecido con el paso de los años, para que esa sea toda su significación. Es la oscuridad del paisaje, de la noche que se acerca y de la tierra en la que va a ser sepultado el ataúd. Pero, a mi modo de ver, esta oscuridad tiene también una significación social y personal.

Emergiendo de la zona de oscuridad se ven los rostros de los familiares, amigos y conocidos de Courbet en Ornans, pintados sin idealización y sin rencor, pintados sin recurrir a una norma preestablecida. Se dijo que el cuadro era cínico, sacrílego y brutal. Se lo trató como si fuera una suerte de conspiración. Pero ¿qué se pretendía con ella? ¿Un culto a la fealdad? ¿La subversión social? ¿Un ataque contra la Iglesia? Los críticos investigaron el cuadro intentando encontrar alguna pista. Pero fue en vano. Nadie pudo dar con la causa real de su carácter subversivo.

Courbet había pintado un grupo de hombres y mujeres tal como podrían aparecer cuando asisten a un funeral en el pueblo, y se había negado a organizar (armonizar) las apariencias dándoles un significado más elevado, independientemente de que este fuera falso o auténtico. Courbet

rechazó la función del arte como moderador de las apariencias, como algo que ennoblece lo visible. En su lugar, pintó, en un lienzo de veintiún metros cuadrados, un grupo de figuras en tamaño natural en torno a una sepultura; unas figuras que no anunciaban *nada*, salvo “así es como somos”. Y precisamente fue la verdad de esta declaración la que negó, en la medida en que supo comprenderla, el público artístico parisino diciendo que se trataba de una exageración malsana.

Puede que en el fondo de su alma Courbet lo hubiera previsto; tal vez, sus grandes esperanzas eran una estratagema para animarse a continuar. La tenacidad con la que pintó, en el *Entierro de Ornans*, en los *Picapedreros*, en los *Campesinos de Flagey*, todo lo que emergía a la luz, insistiendo en que todas las partes que aparecían eran valiosas por igual, me lleva a pensar que el fondo de oscuridad representaba la obcecación en la ignorancia. Cuando decía que el arte “es la expresión más completa de la existencia de una cosa”, lo estaba contraponiendo a todo sistema jerárquico o a toda cultura cuya función sea minimizar o negar la expresión de una gran parte de lo que existe. Fue el único gran pintor que plantó cara a la ignorancia voluntaria de las clases cultas.

¹ Clark, Timothy J., *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Thames & Hudson, Londres, 1973 (versión castellana: *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981); y *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France 1848-1851*, Thames & Hudson, Londres, 1973; y Nochlin, Linda, *Realism*, Penguin Books, Harmondsworth, 1971 (versión castellana: *El Realismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1991) [N. del Ed.].

² Clark, Timothy J., *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, op. cit.

Edgar Degas

1834-1917

Dices que la pierna sostiene el cuerpo
pero ¿nunca has visto
la semilla en el tobillo
de donde el cuerpo crece?

Dices (si eres el constructor de puentes
que creo que eres) que cada pose
debe guardar su equilibrio natural
pero ¿nunca has visto
los tercos músculos de las bailarinas
mantener el suyo tan poco natural?

Dices (si eres tan racional
como espero que seas) que la evolución del bípedo
hace ya tiempo que concluyó
pero ¿nunca has visto
ligeramente metido en la cadera
el signo milagroso aún
que predice la bifurcación de los cuerpos
un palmo más abajo?

Contemplemos pues juntos
(sabemos los dos
que la luz es mensajera

del espacio y el tiempo)
contemplemos esta figura
para verificar
yo mi diosa
tú el esfuerzo.

Imagínate un puente.
Mira: la carretera de la pierna y la espalda
articulada a la cadera y al hombro
se sostiene firme de la palma al talón
como pilar una sola pierna
el muslo sobre la rodilla
un miembro en voladizo.

Imagínate un puente
sobre lo que antaño los hombres llamaron el Leteo.
Mira: el cuerpo normal que atravesamos
vulnerable, habitado, cálido
también aguanta la tensión.
Peso muerto, peso vivo
y resistencia aerodinámica lateral.

Que el puente que esta bailarina nos tiende
soporte el peso de todos nuestros viejos prejuicios
verifiquemos pues de nuevo,
Tú mi diosa
y yo el esfuerzo.



Está el amor, dijo en una ocasión, y está el trabajo al que se entrega la vida, y uno solo tiene un corazón. Así que se vio obligado a escoger. Puso su corazón en el trabajo. Espero poder mostrar con qué efecto.

Su madre, una estadounidense de Nueva Orleans de origen francés, murió cuando él, el mayor de sus hijos, tenía trece años. Al parecer, ninguna otra mujer entraría nunca en su vida emocional. Se convirtió en un solterón al cuidado de amas de llaves. Nunca tuvo problemas económicos, ya que pertenecía a una acomodada familia de banqueros. Era coleccionista de pintura. Era arisco y malhumorado. Se decía de él que era un “hombre terrible”. Vivía en Montmartre. En el caso Dreysus adoptó el antisemitismo convencional del burgués medío. Las últimas fotos muestran a un anciano de aspecto frágil, curtido en la soledad. Edgar Degas.

Lo que hace rara esta historia es que el arte de Degas muestra un interés supremo por las mujeres y sus cuerpos. Este interés ha sido malentendido. Por lo general, la crítica se ha apropiado sus dibujos y sus esculturas para subscribir sus propios prejuicios, ya fueran misóginos o feministas. Hoy, ochenta años después de que Degas dejara de trabajar, podría haber llegado el momento de volver a valorar lo que dejó atrás el artista. No en cuanto que obras maestras aseguradas en millones de dólares —hace tiempo que el valor de

mercado de su obra quedó fijado—, sino como una ayuda en nuestras vidas. Pragmáticamente. Entre 1866 y 1890, Degas realizó una serie de pequeños caballos en bronce. Todos ellos revelan una observación intensa y lúcida. Nadie antes que él —ni siquiera Géricault— había representado los caballos con un naturalismo y una expresividad tan magistrales. Pero hacia 1888 tiene lugar un cambio cualitativo. El estilo sigue siendo exactamente el mismo, pero la energía es distinta. Y la diferencia es flagrante. Un niño sería capaz de distinguirla rápidamente. Solo ciertos moralistas del arte podrían no verla. Los primeros broncees son de caballos vistos, maravillosamente vistos, ahí fuera, en el mundo que pasa a nuestro lado, el mundo observable. En los últimos, los caballos no solo son observados, sino también temblorosamente percibidos desde dentro. El artista no solo ha percibido su energía, sino que se ha sometido a ella, la ha sufrido, soportado, como si las manos del escultor hubieran sentido la terrible energía nerviosa del caballo en la arcilla que estaba manipulando.

La fecha de este cambio coincide con su descubrimiento de las fotografías de Eadweard Muybridge, que mostraban por primera vez en la historia cómo se mueven realmente las patas de un caballo al trote o al galope. Y su uso de estas fotos concuerda perfectamente con el espíritu positivista de la época. Lo que provoca ese cambio *intrínseco*, sin embargo, desafía todo positivismo. La naturaleza pasa de objeto a

sujeto de la investigación. Las obras tardías parecen acatar todas ellas los requisitos del modelo más que la voluntad del artista.

Pero, tal vez, podríamos equivocarnos con respecto a la voluntad del artista. Por ejemplo, nunca esperó que sus esculturas se exhibieran: no estaban hechas para ser acabadas y presentadas al público. No era eso lo que le interesaba.

Cuando Ambrose Vollard, el marchante de los impresionistas, le preguntó que por qué no fundía en bronce algunas de sus pequeñas esculturas, él contestó que se sabía que esa aleación de cobre y estaño conocida como bronce era eterna y que nada odiaba más que lo que quedaba fijado para siempre.

De las setenta y cuatro esculturas de Degas que existen hoy en bronce, todas menos una fueron fundidas después de su muerte. En muchos casos, las figuras originales, modeladas en arcilla o cera, estaban deterioradas o medio deshechas. Otras setenta estaban demasiado estropeadas para poder salvarlas.

¿Qué podemos deducir de todo esto? Las estatuillas ya habían cumplido su función. (Hacia el final de su vida, Degas dejó de exponer por completo.) No eran bocetos o estudios preparatorios de otra cosa. Habían sido modeladas por ellas mismas, pero habían cumplido su función: habían alcanzado su punto culminante y, por consiguiente, podían ser

abandonadas.

El punto culminante llegaba cuando lo dibujado entraba en el dibujo, cuando lo esculpido entraba en la escultura. Este era el único momento de encuentro, la única transferencia que le interesaba.

No sé explicar cómo entra lo dibujado en el dibujo. Solo sé que sucede. Uno lo entiende mejor cuando dibuja, en el acto mismo de dibujar. Las únicas palabras escritas en la lápida de Degas, en el cementerio de Montmartre, son: *Il aimait beaucoup le dessin* (Le gustaba mucho dibujar).

Pensemos ahora en los dibujos al carbón, al pastel, los monotypes y los bronce de mujeres. Muchas veces son bailarinas de ballet; otras, mujeres en baño; y a veces también (sobre todo en los monotypes) prostitutas. La forma de representarlas carece de importancia: el ballet, la bañera o el burdel solo eran pretextos para Degas. Por eso, todos los debates críticos sobre el escenario pictórico suelen pasar por alto lo más importante. ¿Por qué le fascinaban tanto a Degas las mujeres en el baño? ¿Era acaso un *voyeur* que pegaba el ojo a las cerraduras? (En un excelente ensayo incluido en su libro *His Other Half*,¹ Wendy Lesser echa por tierra este tipo de cuestiones.)

La verdad es que Degas sencillamente utilizaba cualquier ocasión, o se la inventaba, para proseguir sus estudios del cuerpo humano. Por lo general, eran cuerpos femeninos, porque era heterosexual y, por consiguiente, las mujeres le

asombraban más que los hombres, y el asombro es lo que le incitaba a dibujar de la manera que lo hacía.

Hubo quien le reprochó directamente que los cuerpos que representaba eran deformes, feos, bestiales, o estaban contorsionados. Incluso llegaron a decir que odiaba a quienes dibujaba.

El origen del malentendido es que Degas rechazó las convenciones de la belleza física tal como las venían transmitiendo tradicionalmente el arte o la literatura. Y, para muchos de sus espectadores, cuanto más desnudo está un cuerpo, más ha de cubrirlo la convención, más debe ajustarse a una norma, ya sea una norma perversa o idealizada. ¡Los desnudos han de llevar puesto el uniforme de un regimiento! Mientras que Degas, partiendo de su asombro, quería que cada perfil del cuerpo que estaba recordando o contemplando sorprendiera, fuera improbable, pues solo entonces se haría palpable su particularidad.



Edgar Degas, *Después del baño*, 1886.

Las obras más hermosas de Degas son en verdad chocantes, pues empiezan y acaban en el lugar común —en lo que Wendy Lesser denomina “la cotidianeidad” de la vida—, y siempre encuentran ahí algo impredecible y desolado. Y en esta desolación hay un recuerdo del dolor o de la necesidad.

Hay una estatuilla de una masajista dando un masaje en la pierna a una mujer tumbada que yo leo, en parte, como una confesión. No una confesión de que le empezaba a fallar la vista, ni de una necesidad reprimida de acariciar el cuerpo de una mujer, sino una confesión de su fantasía, como artista, de aliviar tocando, aunque el tocar fuera solo el roce del carboncillo sobre el papel. ¿Aliviar qué? Esa fatiga de la que

toda la carne es heredera...

Muchas veces pegaba hojas adicionales a los dibujos, porque, pese a su maestría, perdía el control sobre ellos. La imagen le llevaba más lejos de lo que había calculado, le llevaba al borde, donde al instante cedía el paso al otro. Todas sus obras tardías de mujeres parecen inacabadas, abandonadas. Y, al igual que con los bronce de los caballos, se puede ver la razón: en un momento determinado, el artista desaparecía y entraba el modelo. Entonces ya no deseaba nada más, y paraba de dibujar.

Cuando “entraba” el modelo, lo oculto se hacía tan presente en el papel como lo visible. Una mujer, vista desde atrás, se seca un pie posado al borde de la bañera. Pero el frente invisible de su cuerpo está también ahí, conocido, reconocido, en el dibujo.

Una característica de las obras tardías de Degas es la manera en la que se repiten y se trabajan los contornos de los cuerpos y de los miembros. Y la razón de esto no puede ser más simple: en el borde (justo a punto), todo lo que hay en el otro lado, el lado invisible, clama por ser reconocido, y la línea busca y busca... hasta que entra lo invisible.

Al contemplar a la mujer de pie sobre una pierna, secándose la otra, lo que nos alegra es lo que ha sido reconocido y admitido. Sentimos que lo existente recuerda su propia creación, ese momento en que se dio nombre a las constelaciones, antes de que hubiera fatiga alguna, antes de que

aparecieran el primer burdel o el primer balneario, antes de la soledad del narcisismo. Sí, eso es lo que sentimos al observarla guardar el equilibrio.

¿Qué dejó entonces tras de sí el artista, si no eran obras maestras acabadas?

¿Acaso no soñamos todos con que se nos conozca, se nos conozca por nuestras espaldas, nuestras piernas, nuestros hombros, nuestros codos, nuestro cabello? No conocidos psicológicamente, ni tampoco socialmente aclamados ni celebrados, sino simplemente conocidos en nuestra desnudez. Conocidos como una madre conoce a su hijo.

Se podría expresar así. Degas dejó tras él algo muy extraño: su nombre. Su nombre, que, gracias al ejemplo de sus dibujos, se podría utilizar hoy como verbo: “¡*Degásame!* ¡Conóceme así! ¡Reconóceme, por Dios! ¡Conóceme como Degas conocía los cuerpos!”.

¿Qué hay entre los pliegues? Esto es, los pliegues de los trajes y de los cuerpos de las bailarinas de ballet clásico tal como las dibujó y las pintó Degas. Esta es la cuestión que plantea *Degas and the Ballet: Picturing Movement*, la exposición celebrada en la Royal Academy de Londres. El suntuoso catálogo contiene una cita de Charles Baudelaire: “La

danza es poesía con brazos y piernas; la materia elegante y atroz, animada y embellecida por el movimiento”.

En las composiciones de Degas con varias bailarinas, sus pasos, posturas y gestos se parecen a veces a las letras casi geométricas, formales, de un alfabeto, mientras que sus cuerpos y sus cabezas son sinuosos, contumaces y personales. “La danza es poesía con brazos y piernas...”

A Degas le obsesionaba el ballet clásico porque para él era un arte que revelaba algo de la condición humana. No era un maníaco del ballet en busca de un mundo alternativo al que escapar. La danza le ofrecía una especie de escaparate en el cual podía encontrar, después de mucho buscar, ciertos secretos humanos. Esta muestra expresa de una forma muy convincente los paralelismos existentes entre la obra de Degas, altamente original, y el desarrollo de la fotografía y la invención de la cámara de cine. Estos avances tecnológicos llevaron a ciertos descubrimientos relativos a la forma de moverse y de operar de los cuerpos humano y animal: un caballo al galope, un pájaro en vuelo, etc.

A Degas, sin duda, le intrigaban estas innovaciones e hizo uso de ellas, pero creo que lo que le obsesionaba estaba más cerca de lo que obsesionaba a Miguel Ángel y a Andrea Mantegna. A los tres les fascinaba la capacidad humana para soportar el martirio. Los tres se preguntaban si no sería esta capacidad lo que definía a la humanidad. La calidad humana que Degas más admiraba era la resistencia, la entereza.

Acerquémonos. En un dibujo tras otro, un pastel tras otro, un óleo tras otro, los contornos de las bailarinas de Degas, llegados a cierto punto, se ensombrecen, se enmarrañan, toman una oscura insistencia. Puede ser alrededor de un codo, de un talón, de una axila, del músculo de la panto-rrilla, del codo. La imagen se oscurece, y esta oscuridad no tiene nada que ver con una sombra lógica.

En primer lugar, es el resultado de que el artista corrige, cambia y vuelve a corregir la posición precisa del miembro, la mano o la oreja en cuestión. Su lápiz o su pastel anota, reajusta y vuelve a anotar con mayor énfasis el borde que avanza o retrocede de un cuerpo en movimiento continuo. La velocidad es crucial. Sin embargo, estos “oscurecimientos” también sugieren la oscuridad de los pliegues o de las fisuras: adquieren una función expresiva propia. ¿Cuál?

Acerquémonos aún más. Una bailarina de ballet clásico controla y mueve todo su cuerpo, que es indivisible, pero los movimientos más dramáticos son los que hace con las piernas y los brazos, que podemos considerar pares: dos parejas que comparten el mismo torso. En la vida cotidiana, las dos parejas y el torso viven y funcionan juntos, dóciles, continuos, unidos por una energía centrípeta, dirigida hacia adentro. En el ballet clásico, en cambio, los pares se separan, la energía del cuerpo es muchas veces centrífuga, se echa hacia fuera, y cada centímetro cuadrado de carne se tensa con una especie de soledad.

Los oscuros pliegues o fisuras que muestran están imágenes expresan la soledad que siente una de las partes de un miembro o del torso, que están acostumbradas a la compañía, a que las otras partes las toquen, pero que al bailar tienen que ir en solitario. Los oscurecimientos expresan el dolor de este descoyuntamiento y la entereza necesaria para salvarla de una forma imaginativa. De ahí la elegancia y la severidad a la que Baudelaire hacía referencia cuando decía “elegante y atroz”.

Consideremos ahora los estudios de bailarinas descansando, en particular los que hizo hacia el final de su vida. Estos estudios se encuentran entre las imágenes más paradisíacas que conozco, y, sin embargo, están muy lejos del paraíso terrenal. Mientras las bailarinas descansan, sus miembros vuelven a unirse. Un brazo reposa a lo largo de una pierna. Una mano busca un pie y lo toca, emparejando los dedos de la mano con los del pie. Por unos momentos, parece que han puesto fin a sus múltiples soledades. Una barbilla descansa en una rodilla. Se restablece felizmente la contigüidad. Muchas veces tienen los ojos medio cerrados, y sus rostros parecen inmateriales, como si recordaran una trascendencia.



Edgar Degas, *Dos bailarinas descansando*, 1898.

La trascendencia que recuerdan es el objetivo del arte de la danza: el objetivo del cuerpo enteramente dolorido de la bailarina de hacerse uno con la música. Lo sorprendente es que las imágenes de Degas capturan esta experiencia silenciosamente. Con pliegues, pero sin sonido.

¹ Lesser, Wendy, *His Other Half: Men Looking at Women through Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1991 [N. del Ed.].

Ferdinand “Le Facteur” Cheval

1836-1924

Muy pocos campesinos se hacen artistas, solo ocasionalmente, tal vez, ha llegado a serlo un hijo o una hija de campesinos. No tiene esto nada que ver con el talento, sino con las oportunidades y el tiempo libre. Hay algunas canciones y, recientemente, unas cuantas autobiografías sobre la experiencia campesina. Y está, claro, la maravillosa obra filosófica de Gaston Bachelard. Pero salvo estas excepciones se ha escrito muy poco al respecto. Esta carencia significa que el alma campesina es tan desconocida para los habitantes de las ciudades como lo son su resistencia física y las condiciones materiales de su trabajo.

Es cierto que, a veces, en la Europa medieval, los campesinos se transformaban en artesanos, canteros o incluso escultores. Pero no se les empleaba para que expresaran su propia visión del mundo, sino la ideología de la Iglesia. Existe, no obstante, una obra colosal, que no se parece a ninguna otra y que es una expresión directa de la experiencia campesina. Es sobre esta obra, que incluye poesía, escultura y arquitectura, sobre la que me propongo hablar.

Como cartero rural, al igual que mis 27.000 compañeros, caminaba todos los días desde Hauterives a Tersanne —en una región donde quedan todavía vestigios de la época en la que estuvo cubierta por el mar—, a veces por

la nieve y el hielo, a veces entre las flores. ¿Qué puede hacer un hombre, sino soñar, cuando camina perennemente por los mismos parajes? Yo construí en mis ensueños un palacio que supera toda imaginación, todo lo que el ingenio de un hombre sencillo puede concebir, con jardines, *grottos*, torres, castillos, museos y estatuas: todos tan hermosos y tan vívidos en sus detalles que su imagen iba a perdurar en mis pensamientos durante los diez años siguientes.

Cuando ya casi había olvidado mi sueño, y era casi en lo último que pensaba, me lo volvió a traer a las mientes uno de mis pies, al tropezar con algo que por poco me hace caer. Quise saber lo que era: era una piedra con una forma tan rara que me la metí en el bolsillo para contemplarla a mis anchas. Al día siguiente, pasé por el mismo sitio. Me encontré otras aún más bonitas, las junté allí mismo, y me quedé maravillado... Busqué por los barrancos, por las laderas, por los lugares más desolados y yermos... Encontré toba, que el agua había petrificado y que es también maravillosa.

Ahí empezaron mis tribulaciones y mis sufrimientos. Pues entonces empecé a llevar cestos. Además de los 30 kilómetros que hacía todos los días de cartero, cubría docenas con la cesta a la espalda, llena de piedras. Cada comuna tiene su propio tipo de piedras duras. En mis recorridos campo a través, solía amontonarlas, y al caer

la tarde volvía con la carretilla a recogerlas. Las más cercanas estaban a cuatro o cinco kilómetros, a veces a diez. A veces emprendía el camino a las dos o las tres de la madrugada.

El escritor es Ferdinand Cheval, que nació en 1836 y murió en 1924, y que pasó treinta y tres años construyendo ese palacio suyo “que supera a toda imaginación”. Todavía se puede visitar en Hauterives, su pueblo natal, en el Departamento de Drôme, en el sureste de Francia.



El palacio ideal (1879-1912) de Ferdinand Cheval.

Por la tarde, al caer la noche,
cuando descansa el género humano

yo trabajaba en mi palacio.
Nadie sabrá nunca las penas que he pasado.
En los minutos de esparcimiento
que me permitía el servicio
construí este palacio de las mil y una noches
en el que he dejado esculpido mi recuerdo.

Hoy el palacio se está derrumbando, las esculturas se desintegran y los textos grabados o tallados en los muros se van borrando lentamente. No tiene más de ochenta años. La mayoría de los edificios y de las esculturas aguantan más, porque pertenecen a una tradición establecida que dicta los principios de para quién se deben construir y, más tarde, para quién se deben preservar. Esta obra está desnuda y carece de tradición porque es la obra de un único campesino “loco”.

Hay bastantes libros de fotos del palacio, pero el problema de las fotos —incluso en las películas— es que el espectador no se levanta de la silla. Y el palacio ideal consiste en la experiencia de estar dentro de él. Uno no lo *contempla* más de lo que se contempla un bosque. O entras en él o pasas dejándolo atrás.

Como lo explica el propio Cheval, el origen de su imaginera se encuentra en las piedras, unas piedras que, moldeadas durante eras geológicas, le parecían caricaturas.

La piedra forma unas esculturas tan raras que al hombre

le resulta imposible imitarlas; representa animales de todas las especies, todo tipo de caricaturas. Y me dije: pues si la naturaleza quiere hacer la escultura, yo haré la albañilería y la arquitectura.

Cuando uno las mira, estas piedras se convierten en criaturas, sobre todo pájaros u otros animales. Algunos te devuelven la mirada. Algunos solo se entrevén mientras desaparecen de vuelta a las piedras de las que emergieron brevemente como meros contornos. El palacio está lleno de una vida que nunca es enteramente visible.

Salvo por algunas excepciones de las que hablaré más adelante, no hay superficies que sean terminantemente exteriores. Todas las superficies, para su realidad, se refieren al interior. Los animales vuelven al interior de las piedras; y cuando uno no está mirando, vuelven a salir. Todas las apariencias cambian. Y, sin embargo, sería erróneo considerar el palacio un lugar onírico. Ese fue el error que cometieron los surrealistas, que fueron los primeros que lo “descubrieron” en la década de 1930. Convertirlo en una cuestión psicológica, cuestionar el inconsciente de Cheval, es adoptar un punto de vista que nunca explicará su singularidad.

Pese a su nombre, su modelo no es un palacio, sino un bosque. Dentro están contenidos muchos palacios más

pequeños, *châteaux*, templos, casas, guaridas, madrigueras, nidos, agujeros, etc. Es imposible establecer el contenido total o la población del palacio. Cada vez que uno entra en él, ve algo más o algo distinto. Cheval terminó haciendo mucho más que la albañilería y la arquitectura para las esculturas de la naturaleza. Empezó a hacer las suyas propias. Pero la naturaleza siguió siendo su modelo: no como depósito de apariencias fijas, no como la fuente de todas las taxonomías, sino como un ejemplo de metamorfosis continua. Si miro a lo que tengo inmediatamente enfrente, veo:

un pino
un ternero, lo bastante grande para que el pino sea uno
de sus cuernos
una serpiente
una vasija romana
dos lavanderas del tamaño de dos topos
una nutria
un faro
un caracol
tres amigos recostados unos en otros
un leopardo, más grande que el faro
un cuervo

Habría que multiplicar esta lista varios miles de veces a fin de llegar a aproximarnos a un primer censo. Y en cuanto uno se da cuenta de esto, percibe al instante cuán ajeno al espíritu

de la obra sería semejante ejercicio. Su función no es presentar, sino rodear.

Ya se suba a sus torres, se atraviese las criptas o se alce la vista por una de las fachadas, uno es consciente de haber entrado en algo; se encuentra en un sistema que incluye el espacio que él mismo ocupa. El sistema puede cambiar su propia imagen, sugiriendo diferentes metáforas en cada momento. Ya lo he comparado con un bosque. En algunas partes se parece a un estómago. En otras, se parece a un cerebro, el órgano físico que habita en el interior del cráneo, no la mente abstracta.

Lo que le rodea a uno tiene una realidad física. Está construido de piedra arenisca, de toba, de cal, de arena, de conchas, de fósiles. Al mismo tiempo, todo este material diverso se unifica y se hace misteriosamente figurativo. No estoy hablando ahora de su población de imágenes. Hablo del material mineral como un ser completo dispuesto de tal forma que representa un sistema orgánico vivo.

Una especie de tejido lo conecta todo. Uno puede imaginar que consta de hojas, de pliegues, de folículos o de células. Toda la energía imparable de Cheval, toda su fe, se aplicó en la creación de este tejido. Es en él donde uno siente el ritmo real de sus movimientos cuando moldeaba el cemento o colocaba las piedras. Ver crecer este tejido bajo sus manos le confirmaba en lo que estaba haciendo. Es este tejido lo que

le rodea a uno, como un útero.

Decía que la unidad básica de este tejido sugería un tipo de hoja o de pliegue. Tal vez lo más cerca que puedo llegar a la hora de definirla, o de imaginarla plenamente —dentro del palacio o lejos del mismo— es pensar en la hoja ideal de la que escribe Johan Wolfgang von Goethe en su ensayo *La metamorfosis de las plantas*. Todas las formas de la plantas se derivan de esta hoja arquetípica.

En el palacio, la unidad básica entraña un proceso de reproducción; no se trata de la reproducción de las apariencias, sino de una reproducción de sí mismo mientras crece.

Cheval salió de su región natal, el Drôme, una sola vez en su vida: de joven, para ir a trabajar durante unos meses en Argelia. Todo su conocimiento del mundo lo obtuvo a través de las nuevas revistas enciclopédicas que salieron al mercado durante el segundo cuarto del siglo XIX y no tardaron en hacerse muy populares. Este conocimiento le facultó para aspirar a una “visión de mundo”, diferente de una visión local o parcial. (Hoy, los medios de comunicación tienen, en distintas partes del mundo, un efecto político comparable. Los campesinos terminarán visualizándose desde una perspectiva global.)

Sin una aspiración global, Cheval nunca habría podido mantener la confianza necesaria para trabajar en soledad durante treinta y tres años. En la Edad Media, la Iglesia había ofrecido

una visión universal, pero sus artesanos trabajaban en su mayoría dentro de las restricciones de una iconografía prescrita, en la que la visión del campesino tenía un lugar, pero no era susceptible de desarrollo. Cheval surgió, en solitario, y enfrentó el mundo moderno a una visión campesina intacta, la suya. Y construyó su palacio conforme a esa visión.

Fue un acontecimiento increíblemente improbable, un acontecimiento que dependía de infinidad de contingencias. Temperamentales. Geográficas. Sociales. Del hecho, por ejemplo, de que fuera cartero y, por tanto, tuviera un pequeño salario. De haber sido un campesino que trabajara su tierra, nunca podría haberle dedicado al palacio las 93.000 horas que invirtió en su construcción. Sin embargo, nunca dejó de pertenecer, orgánica y conscientemente, a la clase en la que nació. “Hijo de campesinos, como campesino quiero vivir y morir a fin de demostrar que en mi clase hay hombres con energía y talento”.

El carácter del palacio está determinado por dos cualidades esenciales: su materialidad física (no contiene ningún atractivo sentimental, abstracto, y todas las declaraciones de Cheval ponen de relieve el enorme esfuerzo físico que supuso su construcción) y su interioridad (el énfasis total en lo que está dentro y en el hecho de estar dentro). Esta combinación no existe en la experiencia urbana moderna, pero es profundamente típica de la experiencia campesina.

Tal vez podemos utilizar aquí a modo de ejemplo la

noción de *visceral*. Se hace, sin embargo, necesaria una advertencia. Pensar que las actitudes de los campesinos son más valientes, al tiempo que más desinhibidas o descaradas, que las urbanas supone no entender nada y recurrir a un ignorante cliché.

La puerta de un establo. Colgado de un clavo, un cabrito que está siendo desollado y vaciado de sus vísceras por un abuelo que hace uso de la punta de su navaja delicadamente, como si fuera una aguja. A su lado, una abuela sostiene las tripas en sus brazos, a fin de facilitarle al marido la tarea de separar el estómago sin perforarlo. A unos metros, sentado en el suelo y ajeno por unos instantes a lo que hacen sus abuelos, el nieto de cuatro años juega con un gato y se frota la nariz contra la del animal. Para los campesinos, lo visceral es una categoría cotidiana, conocida, desde una edad muy temprana.

Por el contrario, el desconocimiento estimula el horror urbano a lo visceral, un horror relacionado, a su vez, con las actitudes urbanas con respecto a la muerte y el nacimiento. Ambos momentos se han transformado en momentos secretos, remotos. En los dos es imposible negar la primacía de unos procesos internos, invisibles.

La superficie urbana ideal es brillante (por ejemplo, los cromados), una superficie que refleja lo que tiene delante y parece negar que haya nada visible detrás. Su antítesis es el costado de un cuerpo que asciende y desciende al ritmo de la

respiración. La experiencia urbana se concentra en confundir lo que está fuera con lo que es la cosa, midiéndola, probándola, procesándola. Cuando se ha de explicar lo que está dentro (no hablo ahora desde el punto de vista de la biología molecular, sino en relación con la vida cotidiana), se explica como un mecanismo, pero las medidas del mecanismo utilizado siempre pertenecen al exterior. Una reproducción visual constante celebra el exterior, lo de fuera, que se justifica por el empirismo.

Lo empírico es ingenuo para el campesino. El campesino opera con lo que nunca se puede predecir del todo, con lo emergente. Lo visible suele ser para él un signo del estado de lo invisible. Toca las superficies para crearse una mejor imagen mental de lo que se encuentra detrás. Sobre todo, es consciente de seguir y modificar unos procesos que están fuera de su alcance, o del de cualquiera, iniciar o detener: siempre es consciente de estar él mismo en un proceso.

En una fábrica, los artículos que salen de la cadena de producción son idénticos. Pero no hay dos prados iguales, ni dos ovejas, ni dos árboles. (Las catástrofes de la revolución verde, cuando la producción agrícola la planifican desde arriba unos expertos de la ciudad, son por lo general el resultado de ignorar unas condiciones locales específicas o de desafiar las leyes de la heterogeneidad natural.) El ordenador se ha convertido en el almacén, en la “memoria” de la información urbana moderna: en las culturas campesinas, el almacén

equivalente es la tradición oral que pasa de generación en generación; no obstante, la verdadera diferencia entre ellos es esta: el ordenador proporciona, con gran celeridad, la respuesta exacta a una cuestión compleja; la tradición oral proporciona una respuesta ambigua —a veces, incluso en forma de acertijo— a una cuestión práctica común. La verdad como certeza. La verdad como incertidumbre.

Se suele pensar que los campesinos son conservadores, tradicionalistas, cuando se los sitúa en el tiempo histórico, pero en el tiempo cíclico están mucho más acostumbrados a vivir con los cambios.

La cercanía a lo impredecible, lo invisible, lo incontrolable y lo cíclico predispone a la mente a hacer una interpretación religiosa del mundo. El campesino no cree que el progreso esté derribando las fronteras de lo desconocido porque no acepta el diagrama estratégico que encierra esa afirmación. En su experiencia, lo desconocido es constante y central: el conocimiento lo rodea, pero nunca lo eliminará. No es posible generalizar sobre el papel de la religión entre los campesinos, pero se puede decir que articula otra experiencia profunda: su experiencia de producción mediante el trabajo.

He mencionado que unas cuantas superficies del palacio no hacen referencia al interior para mostrar su realidad. Entre estas se incluyen las superficies de algunos de los edificios que Cheval reproduce, como la Casa Blanca, de Washington,

o la Maison Carrée de Argel. Las otras son las superficies de los rostros humanos. Todos ellos son enigmáticos. Los rostros humanos ocultan sus secretos, y es posible, como no lo es en ningún otro elemento del palacio, que sus secretos sean antinaturales. Las ha esculpido con respeto y suspicacia.

El propio Cheval dijo que su palacio era un templo a la naturaleza. Pero no a la naturaleza de los viajeros, de los paisajistas, ni siquiera a la de Jean-Jacques Rousseau, sino un templo a la naturaleza soñada por un genio que expresa la visión de una clase de supervivientes endurecidos y astutos.

En el centro del palacio hay una cripta, rodeada de animales esculpidos: solo para con sus animales mostró Cheval su capacidad para la ternura. Entre los animales hay conchas, piedras con ojos escondidos en ellas, y, uniéndolo todo, el tejido de la primera hoja. En el techo de esta cripta, en forma de círculo, Cheval escribió esto: “Es aquí donde quería dormir”.

Paul Cézanne

1839-1906

Todo europeo que haya vivido en el siglo xx y se haya apasionado con la pintura habrá tenido que aceptar el misterio, el logro, el fracaso o el triunfo de la obra de Paul Cézanne. Murió seis años después de comenzado el siglo, a los sesenta y siete. Fue un profeta, aunque, como muchos otros profetas, no fuera esto lo que se proponía.

Se exhiben ahora en el Musée du Luxembourg, en París, setenta y cinco maravillosos cuadros pertenecientes a todos los períodos de su carrera. Esto nos ofrece la oportunidad de mirarlo de nuevo, de contemplar toda su originalidad. Después de toda una vida de sentir a mi lado su compañía, la exposición supuso para mí una revelación. Me olvidé del impresionismo, del cubismo, de la historia del arte del siglo xx, de la modernidad, de la posmodernidad, y ví solo su historia de amor, su relación amorosa con lo visible. Y lo vi como un diagrama, uno de esos diagramas que aparecen en los folletos de instrucciones de los electrodomésticos o de las herramientas.

Empecemos con los fondos negros de muchas de sus obras tempranas, pintadas a los veintitantos años. Es un negro como no hay otro en la historia de la pintura. Su manera de dominar el cuadro es en cierto modo semejante a la oscuridad que encontramos en el Rembrandt tardío, con la

diferencia de que este negro es mucho más tangible. Es como el negro de una caja que contiene todo lo que existe en el mundo material.

Si avanzamos unos diez años en su carrera artística, vemos que Cézanne empieza a sacar colores de la caja negra; no se trata de colores primarios, sino colores complejos, colores sustanciales, y busca un lugar para ellos en aquello a lo que mira con la mayor atención: un tejado o una manzana para un rojo, un cuerpo para un color piel, una zona en particular entre las nubes de un cielo para un azul. Saca estos colores como si fueran una tela, salvo que, en lugar de estar hechos de hilo o de algodón, están hechos de las marcas que un pincel o una espátula dejan en el óleo.

Y luego, durante los últimos veinte años de su vida, Cézanne empieza a aplicar esos hisopos o escobillas cargados con color al lienzo, pero no los aplica donde se corresponderían con el color local de un objeto, sino donde indiquen un camino a través del espacio que puedan seguir nuestros ojos, un camino que se aleja o se acerca. Y deja cada vez más trozos de lienzo en blanco, sin tocar. Estos trozos no son mudos, sin embargo: representan el vacío, el hueco abierto por el que emerge lo material.

Las últimas, proféticas, obras de Cézanne tratan de la creación, la creación del mundo o, si se quiere, del universo. Estoy tentado de denominar “agujero negro” a esa caja negra que veo como su punto de partida, pero no pasaría de ser un

truco verbal y, por lo tanto, demasiado fácil. Mientras que lo que hizo Cézanne fue obstinado, persistente, difícil.

Durante su viaje como pintor, creo que su estado mental cambió escatológicamente, se hizo más apocalíptico. El enigma de lo material, lo corpóreo, le obsesionó desde el principio. ¿Por qué tienen las cosas consistencia, solidez? ¿Por qué todo, incluidos los seres humanos, está hecho de materia? En sus obras muy tempranas, tendió a reducir lo material a lo corpóreo: el cuerpo humano en el que estamos condenados a vivir. Y era extremadamente consciente de lo que significaba ser carne: nuestros deseos, nuestros anhelos ciegos y nuestra capacidad para la violencia gratuita. De ahí la elección de temas tales como el asesinato y la tentación. Tal vez era mejor mantener cerrada la caja negra.

Poco a poco, sin embargo, Cézanne empezó a ampliar la noción o la sensación de corporeidad, a fin de que incluyera cosas que normalmente no se considera que tengan cuerpo. Esto se hace sobre todo evidente en sus naturalezas muertas. Sus manzanas tienen la autonomía de los cuerpos. Todas y cada una son dueñas de sí mismas; las ha tenido todas en su mano y las ha reconocido como únicas. Sus cuencos de porcelana vacíos esperan a ser llenados. Su vacío es expectante. Su jarra de leche es incontestable.

En la tercera y última fase de su vida profesional, conforme a mi diagrama imaginario, Cézanne llevó todavía más lejos la noción de corporeidad. Un adolescente —su hijo,

probablemente— está echado en la hierba, a orillas de un río, en algún lugar cerca de París, y el aire a su alrededor le acaricia de una forma visible, de la misma manera que el sol y el viento de un día con una climatología concreta acaricia su montaña Sainte-Victoire. Cézanne estaba descubriendo una complementariedad entre el equilibrio de un cuerpo y la inevitabilidad de un paisaje. Las oquedades de algunas rocas del bosque de Fontainebleau tienen la intimidad de unas axilas humanas. Sus últimas bañistas forman cadenas similares a una cordillera. La cantera desierta de Bibémus parece un retrato.

¿Cuál es el secreto que hay detrás de todo esto? La convicción de Cézanne de que lo que percibimos como visible no es algo dado, sino una interpretación, algo construido, ensamblado por la naturaleza y por nosotros mismos. “El paisaje se piensa en mí, y yo soy su conciencia”, decía. Y también: “El color es el lugar en el que se reúnen nuestro cerebro y el universo”.

De este modo abría su caja negra.



Paul Cézanne, *El reloj de péndulo negro*, 1869-1871.

Origen de los textos

Todos los escritos comprendidos en este libro ya han sido publicados en diferentes medios. En ocasiones, los artículos están compuestos de varios artículos o fragmentos sobre el mismo tema. Aunque todos los textos de este libro sean traducción de Pilar Vázquez, se indican aquí también, cuando las hay, otras versiones castellanas (mientras no se especifique lo contrario, las traducciones son de Pilar Vázquez).

Los pintores de la cueva de Chauvet

Publicado bajo el título “The Chauvet Caves” [1996], en *The Shape of a Pocket*, Bloomsbury, Londres, 2001 (versión castellana: “La cueva de Chauvet”, en *El tamaño de una bolsa*, Taurus, Madrid, 2004).

Los retratistas de El Fayum

Publicado bajo el título “The Fayum Portraits” [1988], en *ibíd.* (versión castellana: “Los retratos de Fayum”, en *ibíd.*).

Piero della Francesca

Publicado bajo el título “The Calculations of Piero” [1959], en *Permanent Red: Essays in Seeing*, Methuen, Londres, 1960.

Antonello da Messina

Publicado bajo el título “Resistance Is Fertile”, *New Statesman*, Londres, 9 de abril de 2009. Parte de este ensayo fue incluido en *Bento's Sketchbook*, Pantheon Books, Nueva

York, 2011 (versión castellana: *El cuaderno de Bento*, Alfabara, Madrid, 2012).

Andrea Mantegna

Extraído de Andreadakis Berger, Katya y Berger, John, *Lying Down to Sleep*, Corraini, Mantua, 2010 (versión castellana: “Echarse a dormir”, en *Tiziano y el legado veneciano*, Fundación Amigos del Museo del Prado/Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Madrid, 2005).

Giovanni Bellini

Publicado bajo el título “John Berger on Four Bellini Madonnas”, en Wheldon, Huw (ed.), *Monitor: An Anthology*, Macdonald, Londres, 1962.

El Bosco

Publicado bajo el título “Against the Great Defeat of the World”, en *The Shape of a Pocket*, op. cit. (versión castellana: “Contra la gran derrota del mundo”, en *El tamaño de una bolsa*, op. cit.).

Matthias Grünewald

Publicado bajo el título “Between Two Colmars” [1976], en *About Looking*, Readers and Writers Publishing Cooperative, Londres, 1980 (versión castellana: “Entre los dos Colmar”, en *Mirar*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001).

Alberto Durero

Publicado bajo el título “Dürer: A Portrait of the Artist” [1971], en Spencer, Lloyd (ed.), *The White Bird: Writings*, Chatto & Windus, Londres, 1985 (versión castellana: “Durero: retrato del artista”, en *El sentido de la vista*, Alianza Editorial, Madrid, 1990).

Miguel Ángel

“Michelangelo” [1995], en *The Shape of a Pocket*, *op. cit.* (versión castellana: “Miguel Ángel”, en *El tamaño de una bolsa*, *op. cit.*).

Tiziano

Publicado bajo el título “Titian as Dog”, *The Threepenny Review*, núm. 54, 1 de julio de 1993, y en Andreadakis Berger, Katya y Berger, John, *Titian: Nymph and Shepherd* [1996], Bloomsbury, Londres, 2003 (versión castellana: *Tiziano: ninfa y pastor*, Ediciones Árdora, Madrid, 1999).

Hans Holbein el Joven

Publicado bajo el título “A Professional Secret” [1979], en *Keeping a Rendezvous*, Granta Books, Londres, 1992 (existen dos versiones castellanas de este título: “Un secreto profesional”, en *Cada vez que decimos adiós*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1997, traducción de Graciela Speranza; y “Un secreto profesional”, en *Siempre bienvenidos*, Huelga y Fierro editores, Madrid, 2004, traducción de José Luis Moreno-Ruiz).

Pieter Brueghel el Viejo

Publicado bajo el título “The Case Against Us”, *The Observer*, Londres, 7 de octubre de 1962.

Caravaggio

Extraído de *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos* [1984], Bloomsbury, Londres, 2005 (versión castellana: *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*, Hermann Blume, Madrid, 1986).

Frans Hals

“Frans Hals” [1966], en *The Moment of Cubism and Other Essays*, Pantheon, Nueva York, 1969 (versión castellana: “Hals y la bancarrota”, en *Mirar, op. cit.*); y bajo el título de “The Hals Mystery” [1979], en *The White Bird, op. cit.* (versión castellana: “El misterio de Hals”, en *El sentido de la vista, op. cit.*).

Diego Velázquez

Publicado bajo el título “A Story for Aesop” [1992], en *Keeping a Rendezvous, op. cit.* (versión castellana: “Una fábula para Esopo”, en *Cada vez que decimos adiós, op. cit.*; y “Una historia para Esopo”, en *Siempre bienvenidos, op. cit.*); y “Through the Peephole of Eternity”, en *The Drawbridge*, núm. 17, Londres, verano de 2010; también en *Bento's Sketchbook*, Pantheon Books, Nueva York, 2011 (versión castellana: *El cuaderno de Bento*, Alfaguara, Madrid, 2012).

Rembrandt

Publicado bajo el título “Three Dutchmen” (reseña sobre Wilhelm Reinhold Valentiner, Rembrandt, Spinoza, David Lewis y Mondrian), *Spectator*, núm. 6729, 1957; extracto de *Way of Seeing*, BBC, Londres, 1972 (versión castellana: *Modos de ver*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2016, págs. 122-124, traducción de Justo G. Beramendi); poema “Rembrandt Self-Portrait” [1975], en *The White Bird*, *op. cit.* (versión castellana: “Autorretrato de Rembrandt”, en *El sentido de la vista*, *op. cit.*); “Once in Amsterdam” [1984], en *And Our Faces, My Heart, Brief as Photos*, *op. cit.* (versión castellana: “Una vez en Ámsterdam”, en *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*, *op. cit.*); “Rembrandt and the Body” [1992], en *The Shape of a Pocket*, *op. cit.* (versión castellana: “Rembrandt y el cuerpo”, en *El tamaño de una bolsa*, *op. cit.*); “A Cloth Over the Mirror” [2000], en *ibíd.* (versión castellana: “Un paño sobre el espejo”, en *ibíd.*); y extracto de *Here Is Where We Meet*, Bloomsbury, Londres, 2006 (versión castellana: *Aquí nos vemos*, Alfaguara, Madrid, 2005).

Willem Drost

Extracto de *Bento's Sketchbook*, *op. cit.* (versión castellana: *El cuaderno de Bento*, *op. cit.*).

Jean-Antoine Watteau

Publicado bajo el título “Drawings by Watteau”, en *The Look of Things*, Penguin, Hardmondsworth, 1972 (versión

castellana: “Los dibujos de Watteau”, en *Sobre el dibujo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2011; y en *La apariencia de las cosas*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2014).

Francisco de Goya

Extracto de *A Painter of Our Time*, Secker & Warburg, Londres, 1958 (versión castellana: *Un pintor de hoy*, Alfaguara, Madrid, 2002); publicado bajo el título de “The Honesty of Goya”, en *Permanent Red*, *op. cit.*; publicado bajo el título “The Maja Dressed and the Maja Undressed” [1964], en *The Moment of Cubism*, *op. cit.* (versión castellana: “Goya: La Maja, vestida y desnuda”, en *El sentido de la vista*, *op. cit.*); extracto de *Corker's Freedom*, Methuen, Londres, 1964 (versión castellana: *La libertad de Corker*, Interzona, Buenos Aires, 2016, traducción de Marcos Mayer); y extractos de Berger, John y Bielski, Nella, *Goya's Last Portrait*, Faber, Londres, 1989 (versión castellana: *El último retrato de Goya*, Alfaguara, 1996).

J. M. W. Turner

Publicado bajo el título “Turner and the Barber's Shop” [1972], en *About Looking*, *op. cit.* (versión castellana: “Turner y la barbería”, en *Mirar*, *op. cit.*).

Jean-Louis-André-Théodore Géricault

Publicado bajo el título “A Man with Tousled Hair”, en *The Shape of a Pocket*, *op. cit.* (versión castellana: “Un hombre

desgreñado”, en *El tamaño de una bolsa*, op. cit.).

Honoré Daumier

Publicado bajo el título “The Painter Inside the Cartoonist: Daumier’s Silver Screen”, *The Observer*, Londres, 11 de junio de 1961; y párrafo extraído de *Daumier: Visions of Paris* (catálogo de exposición), Royal Academy, Londres, 2013.

Jean-François Millet

Publicado bajo el título “Millet and Labour” [1956], en *Permanent Red*, op. cit.; y “Millet and the Peasant” [1976], en *About Looking*, op. cit. (versión castellana: “Millet y el campesino”, en *Mirar*, op. cit.).

Gustave Courbet

Publicado bajo el título “The Politics of Courbet” [1953], en *Permanent Red*, op. cit.; y “Courbet and the Jura” [1978], en *About Looking*, op. cit. (versión castellana: “Courbet y el Jura”, en *Mirar*, op. cit.).

Edgard Degas

Publicado bajo el título “On a Degas Bronze of a Dancer” [1969], en *Permanent Red*, op. cit. (versión castellana: “Sobre la bailarina de bronce de Degas”, en *El sentido de la vista*, op. cit.); bajo el título “Degas”, *Die Weltwoche*, Zúrich, 18 de abril 1997; y en *The Shape of a Pocket*, op. cit. (versión castellana: “Degas”, en *El tamaño de una bolsa*, op. cit.); y como “The

Dark Side of Degas's Ballet Dancers", *The Guardian*, Londres, 15 de noviembre de 2011.

Ferdinand "Le Facteur" Cheval

Publicado bajo el título "The Ideal Palace" [hacia 1977], en *Keeping a Rendezvous*, *op. cit.* (versión castellana: "El palacio ideal", en *Cada vez que decimos adiós*, *op. cit.*; y en *Siempre bienvenidos*, *op. cit.*).

Paul Cézanne

Publicado bajo el título "Cézanne: Paint It Black", *The Guardian*, Londres, 12 de diciembre de 2011.